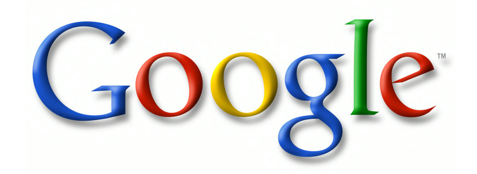
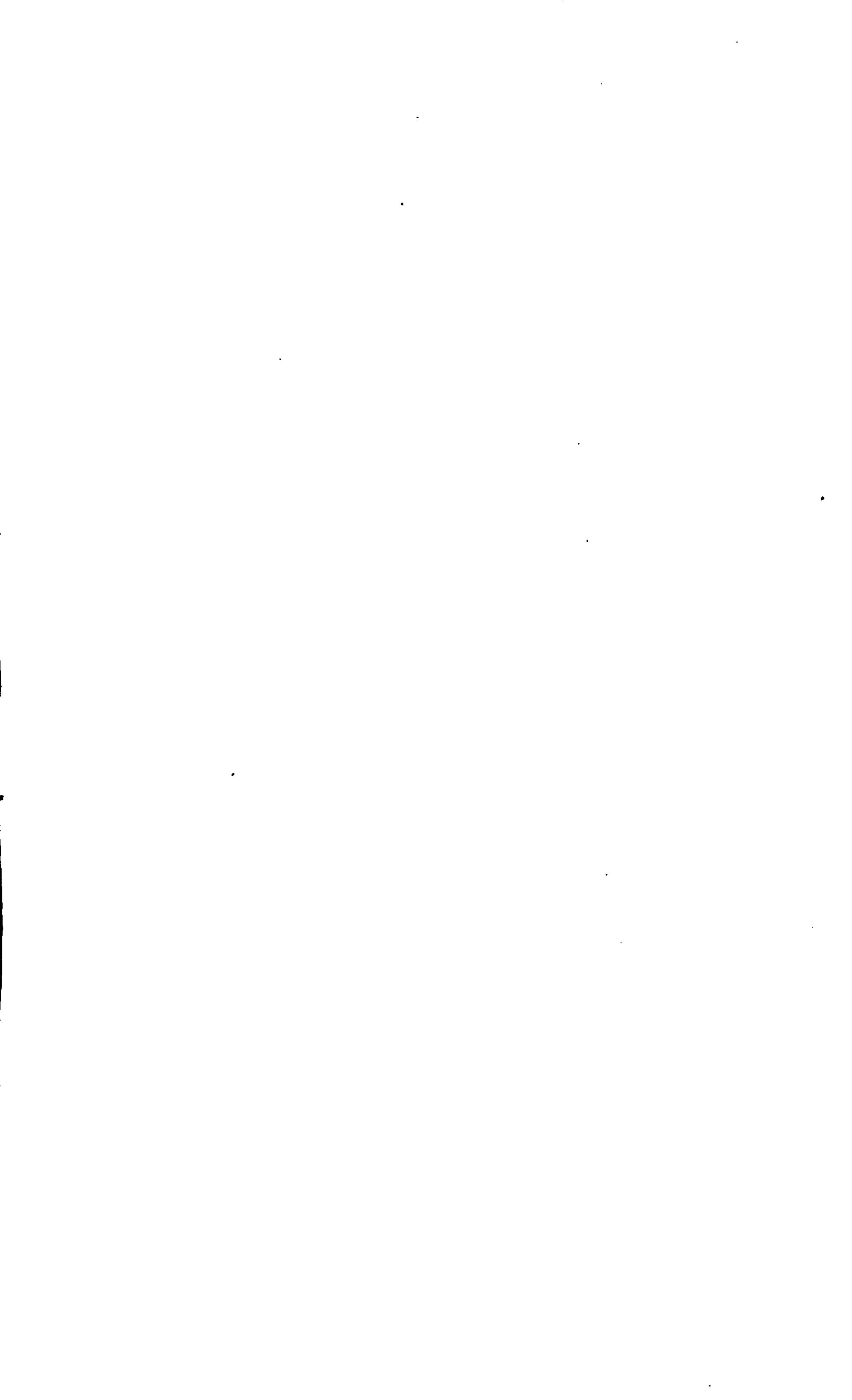
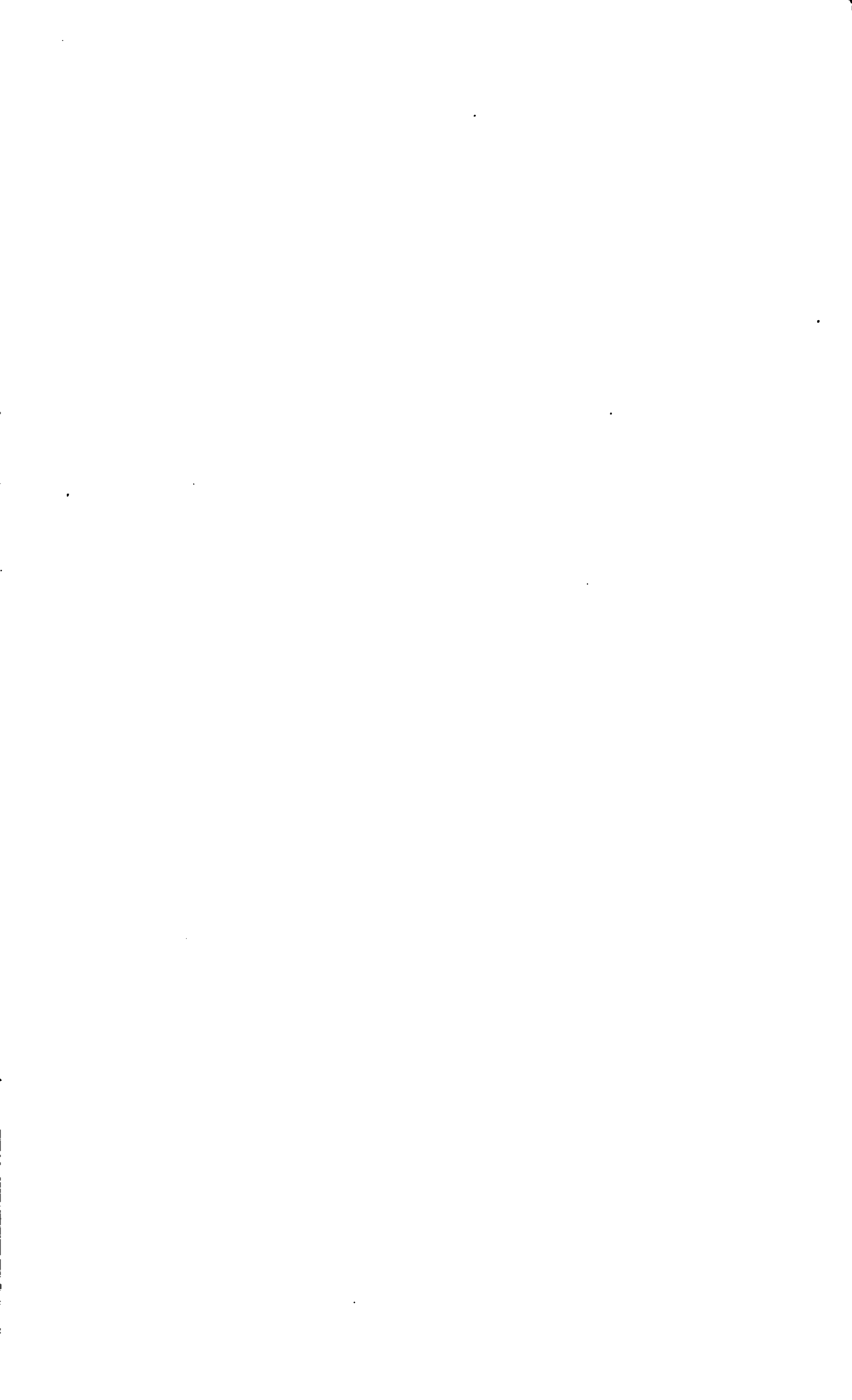



TAYLOR INSTITUTION
DOMI NUS ILLU
MINA TIO MEA







Vorlesungen

über die

Geschichte des deutschen Theaters.

Vorlesungen

über die

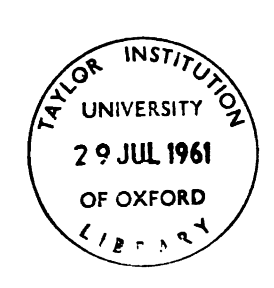
Geschichte des deutschen Theaters.

Von

R. E. Prutz.



Berlin.
Verlag von Duncker und Humblot.
1847.



Vorwort.

Die nachstehenden Vorlesungen sind im letztvergangenen Winter zuerst in Berlin, dann, in Folge freundlicher Einladung, auch in meiner Vaterstadt Stettin gehalten worden: beide Male vor einer zahlreichen und ansehnlichen Zuhörerschaft.

Ob ich jetzt Recht thue, sie, den vielfach an mich ergehenden Aufforderungen Gehör gebend, durch den Druck zu veröffentlichen?

Wenn das gedruckte Buch so glücklich ist, ein ähnliches Publikum zu finden, wie die gesprochenen Vorträge, gewiß. Ich meine damit nicht bloß die Nachsicht und Theilnahme, die mir von meinen Zuhörern geschenkt worden: ich meine vor Allem die Zusammensetzung des Publikums. Es ist kein Buch für Gelehrte: wennschon ich mir allen Ernstes schmeichle, daß auch der Literarhistoriker von Fach es nicht völlig ohne Nutzen in die Hand nehmen wird.

Inzwischen war mir dies nur etwas Beiläufiges; meine eigentliche Absicht ging vielmehr dahin, den Versuch zu machen, in wie weit auch das größere Publikum, die Masse der Gebildeten, die bei uns von den Gelehrten leider nur noch allzustrenge geschieden ist, sich möchte für die wissenschaftliche Behandlung eines Gegenstandes gewinnen lassen, welchen sie gewöhnt ist, nur aus dem Standpunkte der Neugier, des müßigen Zeitvertreibes zu betrachten — und der doch einer tiefer gehenden Behandlung vor vielen so würdig wie bedürftig erscheint. Ob und wie weit dieser Versuch mir gelungen, darüber werden berufene Richter, wird vor Allem das Publikum selbst entscheiden. Immerhin, bei der außerordentlichen Armuth unserer Literatur an derartigen Werken, dürfte vielleicht schon der Versuch an sich ein Ding sein, das, wenn nicht Anerkennung und Aufmunterung, so doch vielleicht Nachsicht verdient.

Der Abdruck ist, der Hauptsache nach, wörtlich, wie ich die Vorlesungen gehalten; nur einzelne Partieen, wo beim mündlichen Vortrage die Zeit mich zu einer unverhältnißmäßigen Kürze genöthigt hatte, habe ich nachträglich durch ausführlichere Behandlung mit dem Uebrigen in Einklang zu bringen gesucht. Dadurch, sowie durch eine etwas veränderte Eintheilung des Stoffes, hat sich auch die Zahl der Vorlesungen um eine vermehrt. — Daß ich dabei über die neueste Zeit weniger ausführlich gewesen, als vielleicht Mancher erwartet, wird dennoch, hoffe ich, bei Allen denen Billigung finden, welche wissen, mit welcher Vorsicht, zumal bei einem Gegenstande, wie dieser, die Würde der Geschichte, die Würde wissenschaftlicher Darstellung rein zu halten ist von Allem, was, sei es auch nur in der Meinung der Unverständigen, den Schein persönlicher Gunst oder Ungunst erwecken könnte. —

Was endlich die beigefügten Anmerkungen betrifft, die einen wesentlichen Theil des Buches bilden, so habe ich sie hauptsächlich denjenigen meiner Leser bestimmt (und möcht' ich solcher Leser recht viele, möcht' ich nur solche haben!), welche die historischen Combinationen meines Vortrages durch unmittelbare Anschauungen zu prüfen und gleichsam Controlle zu führen wünschen über ihre Richtigkeit. Luxus zu treiben mit Citaten und Büchertiteln schien mir nicht der Ort. Allein auch in dieser Beschränkung, glaube ich, und auch den Leuten vom Fach wird hier ein Material geboten, wie es, in dieser Ausdehnung (denn Vollständigkeit wage ich nicht zu sagen) und dieser bequemen Fassung, bisher noch nicht beisammen war.

Unter allen Umständen hoffe ich zu einer künftigen Geschichte unserer Bühne hier eine Vorarbeit geliefert zu haben, die vielleicht einige Beachtung, vielleicht einigen Dank verdient. — Möge diese Geschichte selbst nicht lange mehr auf sich warten lassen!

Halle. Herbst 1846.

R. E. Prutz.

Uebersicht des Inhalts.

Erste Vorlesung.

Einleitung: Zweck und Standpunkt dieser Vorträge. Bedeutung der Literaturgeschichte im Allgemeinen. Das Theater. Beziehungen zur Gegenwart. — Früheste Anfänge der deutschen Bühne. Die geistlichen Spiele des Mittelalters. Fastnachtspiele. Hans Rosenblüt, Hans Folz.

Der Gegenstand, welcher uns hier zusammenführt, ist die Geschichte des deutschen Theaters. — Es ist das Wesen jeder wissenschaftlichen sowohl wie künstlerischen Leistung, daß sie ihren Zweck trägt in sich selbst und sich rechtfertigt durch ihre eigene Erscheinung. Daher auch an diese Vorlesungen, insofern in denselben der Versuch gemacht werden soll, Ihnen eine wissenschaftliche Uebersicht zu geben über den Gang, welchen das deutsche Theater von seinem Ursprung an bis auf die heutigen Zeiten genommen hat — auch an diese Vorlesungen, sage ich, dürfen Sie die Forderung stellen, daß dieselben sich gleichfalls durch sich selbst rechtfertigen und die Frage nach Zweck und Absicht, Standpunkt und Richtung durch ihren eigenen Verlauf beantworten: so daß in dieser Hinsicht alle Vor- und Schutzreden, mit denen ich dieselben eröffnen möchte, überflüssig, ja ungehörig erscheinen dürften.

Nichts desto weniger, um gewisser Einwendungen willen, welche sich gegen die Wahl des Stoffes erheben lassen und die zu nahe liegen und zu wohlbegründet erscheinen, um sie völlig mit Stillschweigen zu übergehen, wollen Sie mir gestatten, einige einleitende Bemerkungen voranzusenden: Bemerkungen, welche, wie ich hoffe, allerdings dazu dienen werden, nicht nur von vorn herein den Standpunkt zu bezeichnen, welchen

diese Vorträge einnehmen wollen: sondern die auch gleich Anfangs jenes Band der Verständigung und gemeinsamen Ueberzeugung zwischen uns anknüpfen werden, welches hier so wünschenswerth erscheint, ja das recht eigentlich die Schwinge sein wird, die mich trägt. Schenken Sie denn diesen vorläufigen Bemerkungen ein freundliches Gehör und ermüden Sie auch da nicht, wo dieselben von unserm ursprünglichen Thema abzulenken drohen: es wird dies nur geschehen, um desto sicherern Ganges, mit erweitertem und geläutertem Bewußtsein dahin zurückzukehren. —

Die Einwendungen, welche ich meine, betreffen das Verhältniß des Theaters, und mittelbar also auch dieser Vorlesungen, zu der Zeit, in der wir leben, zu der Gegenwart, welche uns trägt, zu der Gesammtheit der öffentlichen Zustände, die uns umgiebt.

Denn dies bei Allem, was wir unternehmen, ist die erste und nothwendigste Frage: es ist nicht genug, daß wir Kinder unsrer Zeit sind — das sind wir eben Alle ohne unser Zuthun und wir können da nicht heraus, wie wir uns auch drehen und winden möchten — sondern wir sollen uns auch als solche wissen und fühlen, wir sollen uns bewußt werden jenes geheimnißvollen und doch so deutlichen, so unauflöslichen Zusammenhanges, der jeden Einzelnen von uns, in seinem persönlichen Denken, Fühlen, Handeln, mit der Gesammtheit seiner Zeit, mit seinem Volke, seinem Vaterlande verbindet, wir sollen ihn lebendig in uns fühlen und uns willig, ein dankbares Gefäß, von ihm durchzittern lassen, den heiligen Pulsschlag, der vom mütterlichen Busen der Zeit her jeden Einzelnen durchdringt, — selbst auch den Widerstrebenden.

Ist dies eine Forderung, welche an Jeden von uns, er sei groß oder klein, vornehm oder gering, in Allem, was er unternimmt und ist und will, gerichtet werden muß: wie viel mehr gilt sie, eine unlösbare, eine nächste Verpflichtung, für alle diejenigen, welche es in irgend einer Art wagen vor die Oeffentlichkeit zu treten und die Aufmerksamkeit einer versammelten Menge auf sich und ihre Bestrebungen zu lenken! wie viel mehr also namentlich für alle Bestrebungen der Wissenschaft und der Kunst!

Denn auch die Wissenschaft und die Kunst, wie herb es auch klingen mag in den Ohren jener Gelehrten, die noch immer der Meinung sind, die Welt sei für sie da, eine breite, bequeme Unterlage, Systeme aufzu-

bauen und Forschungen anzustellen, welche Niemand zu Gute kommen, nicht sie für die Welt — jener Aesthetiker, welche sich gewöhnt haben, die Kunst als ein stilles, heimliches Asyl zu betrachten vor allen Stürmen der Welt, eine selig verborgene Atlantis, welche die Woge der Zeit niemals berührt — jener Staatsmänner endlich, die allen Ernstes ihre Zeit und ihr Volk für eine Domaine, einen Privatbesitz von Gottes Gnaden erachten, der ihnen, und ihnen allein! anvertraut ist und in den sie daher keinen Eingriff dulden, geschweige denn von destructiven Philosophen, von mißliebigen Dichtern: auch die Wissenschaft und die Kunst haben in letzter Instanz keinen andern Boden, kein anderes Ziel, keinen anderen Inhalt, als die allgemeine Wiege alles Daseins, die Zeit, in der wir leben. Kein Schacht der Wissenschaft geht so tief, daß er den Grund der Gegenwart durchbräche; keine Blüthe der Kunst sproßt so hoch, daß nicht der Saft der Zeit, der belebende, auch ihre äußerste Krone noch erfüllte: die freiesten Schöpfungen des menschlichen Geistes, die Schöpfungen der Wissenschaft und der Kunst, sie sind nicht frei genug, daß der Dienst der Zeitgenossen, der Dienst des Vaterlandes nicht auch für sie noch eine Pflicht, ja mehr noch: ihr Recht und ihre Ehre wäre.

Freilich scheint dies einigermaßen in Widerspruch zu stehen mit demjenigen, was ich so eben selbst an die Spitze meines Vortrags stellte: nämlich daß alle wissenschaftlichen und künstlerischen Leistungen ihren Zweck in sich selber haben. Aber in Wahrheit ist auch dieser Widerspruch nur eben ein scheinbarer: darum zwar, weil Wissenschaft und Leben, Kunst und Wirklichkeit, Theorie und Praxis in der That gar nicht so geschieden sind, wie das gemeine Bewußtsein sie empfindet. Vielmehr beide erst, in ihrer Gemeinsamkeit und ihrer gegenseitigen Ergänzung, bilden sie den wahren Organismus, das eigentliche lebendige Dasein der Geschichte: wie ja auch Leib und Seele, Geist und Körper, in ihrer gemeinschaftlichen Durchdringung, erst wahrhaft den Menschen bilden. Darum also, in ihren letzten Zielen, haben auch beide, Wissenschaft und Leben, Kunst und Wirklichkeit, nur e i n e n Inhalt, e i n e Bestimmung, e i n e Aufgabe: den Zwecken des Andern dienend, erfüllt Jedes von ihnen zugleich seine eigenen: die Verwirklichung nämlich der Idee, die Ineinsbildung des Göttlichen mit dem Menschlichen, mit Ei-

nem Worte: die Verwirklichung der Freiheit, die eben auch wieder nichts Anderes ist, als die Wahrheit und die Schönheit.

Nun wissen Sie Alle, welche Zeit es ist, in der wir leben: eine Zeit, von der es leichter ist sich in lebendiger Strömung forttragen zu lassen, als den eigentlichen Kern ihres Wesens zu begreifen und die wechselnde Masse ihrer Erscheinungen einem bestimmten einzelnen Begriffe unterzuordnen. Man pflegt sie eine Zeit der Aufregung zu nennen: und wir dürfen uns diesen Ausdruck gefallen lassen, insofern nämlich eine Zeit der Aufregung eine andere voraussetzt der Erschlaffung und der Erstorbenheit, welche vorangegangen ist und die nun eben durch die neue Epoche aufgehoben und überwunden werden soll.

Und dies nun ist die Sache: der deutsche Geist, nachdem er sich Jahrhunderte lang in sich selbst zurückgezogen hatte, ist er, wenn nicht alle Zeichen trügen, eben in diesem Augenblicke im Begriff, sich erobernd zurückzuwenden in die Welt, die er so lange verschmäht, und die doch sein eigentliches Erbtheil, das wahre Land seiner Verheißungen ist. Jenes große Gesetz alles Lebens und aller Geschichte, dessen ich so eben gedacht, dieses meine ich, daß im letzten Grund Idee und Wirklichkeit zusammenfallen, ja mehr noch: daß die Idee selbst, mit zwingend göttlicher Nothwendigkeit, aus sich heraus eine neue, ihr entsprechende Wirklichkeit, einen Leib gleichsam schafft, in welchem der Messias der Idee auch heutigen Tages noch, mitten vor Aller Augen, sich vermenschlicht — dieses große historische Gesetz hat bereits nicht nur alle edelsten und besten Geister der Nation tröstend durchdrungen, sondern schon auch fängt es an, sich an sich selbst, in der Praxis unsers eigensten Daseins, zu verwirklichen.

Diese letzte, äußerste Verwirklichung, die volle reife Frucht, auf welche die freie Wissenschaft, die freie Kunst prophetisch hindeuten, ist der freie Staat. Er daher ist das Ziel geworden, nach welchem die Zeit hindrängt, er der Mittelpunkt, um den alle Kräfte sich sammeln, der Stern, der leuchtende, zu dem alle Blicke sich kehren. Gleich Odysseus, haben wir Jahre lang fremde, öde Meere der Speculation durchfahren; wir haben gewohnt auf der Insel der Kalypso und unsrer Heimath vergessen über den Süßigkeiten der Kunst, den Grübeleien der Aesthetik:

jetzt endlich landen wir — und die Küste, die uns empfängt, siehe da! es ist die heilige, die Küste unsers Vaterlands. — —

Dies also der Charakter, dies die große Aufgabe unsrer Zeit. Wir haben die Stadien historischer Entwicklung vollständig, mit deutscher Gründlichkeit, durchlaufen; wir sind ein theologisches, ein ästhetisches, ein philosophisches Volk gewesen: jetzt endlich, den Forderungen der Gegenwart, den Bedingungen unsrer eigenen Existenz Gehör gebend, rüsten wir uns, ein politisches, das heißt wahrhaft ein Volk zu werden. —

Wie nun aber, diesem bedeutenden, ja unvergleichlichen Inhalte gegenüber, wie verhält es sich mit dem Theater? Was namentlich, in einer Zeit, wie die unsrige, in Mitten so wichtiger, so werthvoller Fragen — was sollen diese Vorträge, die sich kein höheres Ziel gesteckt haben, als die Geschichte des deutschen Theaters? — Ich habe selbst die Forderung gestellt und mit Nachdruck darauf gedrungen, daß jede Leistung der Wissenschaft sowohl wie der Kunst in einer innigen und unzweideutigen Beziehung stehe zu der Zeit, in der wir leben, und den Interessen, welche unser Volk erfüllen: — und nun, nun komme ich selbst mit diesen Vorträgen über die Geschichte des Theaters und will die Blicke, die gerichtet sind auf die große Bühne der Geschichte, ablenken auf dies kleine, elende Flickwerk von Leinewand und Pappe? Statt des großen Dramas der Zukunft, das sich vor uns bereitet im Sonnenschein des Tages, will ich Sie unterhalten von jenen kleinen angenehmen Täuschungen der Bretter, mit denen wir Abends, bei Lampenschein, unsre Langeweile zu betrügen suchen? Ihre Herzen sehnen sich nach einem Helden der Geschichte, nach dem großen, gottbegabten Manne, dem es gelingen wird, durch Ein großes Wort, Eine große That, eine That der Freiheit und der Liebe, alle stockenden Kräfte zu entfesseln, alle feindlichen zu versöhnen und das Banner der neuen Zeit hoch aufzurichten vor allem Volke: und ich, Angesichts dieser Erwartungen, ja in dem Augenblicke selbst, da Sie schon dem Fußtritt des Nahenden entgegenlauschen — ich, statt dieser Helden der Geschichte, will Ihnen sprechen von den Helden, den geschminkten, der Bühne?! — Kann eine Verkehrtheit größer, ein Widerspruch schreiender, eine Anmaßung sträflicher sein? Ja angenommen, daß es meine Kräfte überstiegen hätte oder

irgend sonst nicht verstattet war, den Fragen des Tages unmittelbar ins Antlitz zu schauen: wäre alsdann Schweigen nicht geziemender gewesen, ja ehrenvoller?! — —

Diese Anklagen klingen hart, um so härter, je näher sie liegen und je unvermeidlicher sie auch dem wohlwollendsten Urtheil sich aufdrängen. Dennoch, um sie zu widerlegen, erlauben Sie mir, sie sogar noch weiter auszudehnen, indem ich alles dasjenige, was hier so eben gegen die Geschichte des Theaters im Einzelnen gesagt ward, übertrage auf die Geschichte der Literatur im Allgemeinen.

Nämlich das Theater, wie man auch über seine Bedeutung für die Gegenwart denke, so wird doch immerhin dies zuzugestehen sein, daß das Theater selbst nur ein Theil der literarischen Entwicklung überhaupt, mithin auch die Geschichte unsers Theaters nur ein Theil unsrer Literaturgeschichte im Allgemeinen. Die Frage also, um die es sich handelt, berührt in ihrem letzten Grunde nichts Geringeres, als die Berechtigung der Literatur und der Literaturgeschichte überhaupt und wie weit es, mitten in unsrer praktischen, politisch bewegten Zeit, der Literaturgeschichte dennoch gestattet sein wird, nicht nur an das Interesse des Publikums Anspruch zu machen — nein, sogar als eine einflußreiche und mächtige Verbündete, als Lehrerin des Volkes, Prophetin der Zukunft sich darzustellen.

Und hier tritt uns zuerst die Thatsache überraschend entgegen, daß gerade seit der Zeit, wo das nationale Bewußtsein in uns lebendig geworden ist und wo wir angefangen haben, uns um die Angelegenheiten des Vaterlandes selbstthätig zu bekümmern — daß gerade seit dieser Zeit und Hand in Hand gehend mit dieser thatsächlichen Erhebung der Nation, auch die Literaturgeschichte ein völlig neues Leben, eine völlig neue Wirksamkeit gewonnen hat. Bis dahin eine massenhafte Aufspeicherung vereinzelter todter Notizen, ein wüster Sammelplatz von Namen und Zahlen und Büchertiteln, ja besten Falls eine breite Bettelsuppe sogenannter ästhetischer Raisonnements und schöngeistiger Betrachtungen, hat sie sich in jüngster Zeit zu einem lebensvollen Gemälde unsrer eigensten Entwicklungen, zu einem Bilde unsers Lebens selbst erweitert. Aus der einsamen Stube des Gelehrten, wo sie ehemals, hinter Folianten

und Excerpten, ängstlich, in ungenießbarer Form, gehütet ward, aus den Boudoirs ästhetischer Feinschmecker, die sich, zu anderm Exclusiven, auch die Literaturgeschichte zurecht schnitzelten zu kleinen appetitlichen Bißchen, ist sie übergegangen nunmehr in die Hände der Nation, in den Besitz des Volkes selbst, als eine neue, kräftige Nahrung volksthümlicher Bildung und Gesinnung.

Woher nun dieser Uebergang? Woher die Riegel unsrer Bibliotheken zerbrochen und aus den todten Schriften der lebendige Geist der Gegenwart erweckt?

Daher, weil jene ursprüngliche, organische Einheit von Theorie und Praxis, Idee und Wirklichkeit, deren ich vorhin gedachte, immer lebhafter empfunden wird, immer deutlicher in das Bewußtsein des Volkes tritt; weil wir zu begreifen anfangen, daß auch literarisches und politisches Dasein, Poesie und Geschichte einer Nation einen solchen lebendigen Organismus bilden; weil wir uns bewußt werden, daß auch die Literatur eines Volkes nichts von seinem übrigen Dasein Abgelöstes, kein bloßer Schmuck, keine Blüthe des Luxus ist, mit der willkürlich dies eine Volk, diese eine Generation sich schmückt und die andere nicht: auch kein Geschenk der Gunst, keine Gabe der Willkür, die das Schicksal der einen Nation, dem einen Jahrhundert freigebig gewährt und dem andern bleibt sie versagt: vielmehr sie ist die eine Hälfte des nationalen Daseins selbst, eine solche zumal, die jeden Augenblick bereit ist, in ihren Gegensatz, das praktische Leben, überzugehen und, in wechselseitiger Durchdringung, sich aus ihm, ihn aus sich hervorzubringen. So wenig wie ein Mensch von kleinem und geringfügigem Charakter, ohne eine ächte und lebendige Grundlage praktischer Sittlichkeit, jemals in Wahrheit ein großer Dichter, ein vorzüglicher Künstler, ein bedeutender Genius irgend einer Art sein kann, ebenso unmöglich ist es auch, daß eine kleine, in sich zerfallene Zeit, ein gebrochenes, thatloses Volk, ohne Muth und Würde, jemals eine große und bedeutende Literatur besitzen kann: während andrerseits überall da, wo ein neuer hoffnungsreicher Keim sich ansetzt an dem Baum literarischer Bildung, wir zu der Annahme berechtigt sind, daß auch in die Wurzeln des nationalen Daseins, in das eigentliche Mark des Volkes, ein neuer, frischer Saft ge-

treten ist. Es ist derselbe Trieb der Bildung, dasselbe Gesetz der Entwicklung, das eine Nation hier zu Thaten treibt und dort zu Liedern: wie es dieselbe Kraft des Lebens, derselbe zeugende Trieb der Natur ist, der hier als Blüthe duftet, dort als Frucht uns entgegenreift.

Diese wechselseitigen Einwirkungen nun darzulegen und in ihrem innerlich lebendigen Zusammenhange nachzuweisen, ist eben die Aufgabe der Literaturgeschichte, die in diesem Sinne also nichts Geringeres ist, als ein Spiegelbild der nationalen Entwicklungen, eine ideale Geschichte der Völker selbst. —

Die Geschichte eines jeden Dinges aber ist zugleich sein Begriff und seine eigene Vernunft. Auch wir, inmitten der Gegensätze, von denen unsre Gegenwart bewegt ist, ja erst recht um dieser Gegensätze willen, um uns zwischen ihnen zu orientiren und unter den tausend sich kreuzenden Wegen den einen richtigen zu finden, können wir, noch dürfen wir die Lehren der Geschichte entbehren. In dem Spiegel der Vergangenheit sind die Thaten der Zukunft vorgebildet; nur aus einer deutlichen und vorurtheilsfreien Einsicht in dasjenige, was vor uns gewesen, in die Stadien, die wir durchlaufen, die Epochen, die wir zurückgelegt, vermögen wir ein freies Bewußtsein zu gewinnen über den Standpunkt, auf welchem wir uns im Augenblicke befinden, sowie über die Forderungen, die wohlberechtigten, welche die Zukunft an uns, wir an die Zukunft zu richten haben. Ueberall, bei Allem, was wir beginnen, in allen Unternehmungen der Kunst, der Wissenschaft, des Lebens, immer und überall sei es der Stern des Bewußtseins, die Sonne freier historischer Erkenntniß, die uns leitet! Wir landen, gleich Odysseus, ja: aber nicht vom Sturm getrieben, nicht schlafend, wie er: sondern wachend sollen wir landen, und die Segel, die uns tragen, seien gespannt von unserer eignen Hand! —

Diese Berechtigung der Literaturgeschichte nun zugegeben, unter Anderm auch darum, weil, wie die Dinge für den Augenblick noch stehen, das Bewußtsein unsrer Nation bei Weitem mehr ein literarisches ist, als ein eigentlich historisches, und es mithin für alle Fragen der letztern Art keinen bequemern und fruchtbarerern Anknüpfungspunkt giebt, als eben die Literaturgeschichte: so bleibt nun noch die Frage zu beantwor-

ten, welchen Standpunkt innerhalb der Literatur selbst das Theater einnimmt.

Auch hierüber werden wir uns sehr leicht vereinigen, sobald Sie sich erinnern wollen, was eigentlich Inhalt und Grundlage des Theaters ist, nämlich die dramatische Literatur. Daß aber, aus dem gesammten Umkreis der Literatur, ja aller Künste überhaupt, das Drama die vollendetste und reifste Blüthe, der wahre Gipfel und Abschluß aller Dichtung ist, dies ist ein Satz, der nachgerade so trivial geworden, daß Sie mir den besondern Beweis dafür an diesem Orte wohl erlassen. —

Das Drama also ist die vollendetste Kunstgattung. Aber diese vollendetste Kunstgattung bedarf, eben zu ihrer Vollendung, der Erscheinung auf der Bühne, das heißt des Theaters. Ein Drama, das nicht aufgeführt wird, nicht aufgeführt werden kann, ist todt. Erst in dem Augenblicke, da das Drama durch die Kunst des Schauspielers, die Vorrichtungen der Scene unmittelbar, augenscheinlich ins Leben tritt, erst in diesem Augenblick vollendet sich jene großartige Reihe plastischer Momente, jene absolute Selbstentäußerung, jene völlige, thatsächliche Verwirklichung der Idee, welche eben das Wesen der dramatischen Dichtung bildet und um deren willen wir eben in ihr den Gipfel und letzten Abschluß aller Kunst zu verehren haben. Es war nicht genug, daß der Poet, indem er sein Drama dichtete, sich völlig ablöste, völlig heraustrat aus seiner eigenen Person und die Schöpfungen seiner Phantasie verkörperte in lauter eigenen, abgerundeten Gestalten, von eignem Wesen, eigner Sprache, eignem Charakter: wie von dem Busen des Dichters, so müssen diese Gestalten sich noch einmal loslösen auch von dem Boden der Idee als solcher, sie müssen vor uns hintreten in unmittelbarer, leibhaftiger Lebendigkeit, als selbständige, außer uns befindliche Wesen; wir müssen sie mit Augen sehen, mit Ohren hören, mit Händen greifen, eine neue wirkliche Welt — und doch noch immer eine Welt der Kunst!

Aber auch hiemit ist die Reihe großartigster Wirkungen noch nicht abgeschlossen: sondern wie zu der Idee des Dichters die belebende Kunst des Schauspielers, so zu dem aufgeführten Drama tritt noch ein Neues, Drittes hinzu: die unmittelbare Gegenwart des Publikums. Kein an-

Erste Vorlesung.

Einleitung: Zweck und Standpunkt dieser Vorträge. Bedeutung der Literaturgeschichte im Allgemeinen. Das Theater. Beziehungen zur Gegenwart. — Früheste Anfänge der deutschen Bühne. Die geistlichen Spiele des Mittelalters. Fastnachtspiele. Hans Rosenblüt, Hans Folz.

Der Gegenstand, welcher uns hier zusammenführt, ist die Geschichte des deutschen Theaters. — Es ist das Wesen jeder wissenschaftlichen sowohl wie künstlerischen Leistung, daß sie ihren Zweck trägt in sich selbst und sich rechtfertigt durch ihre eigene Erscheinung. Daher auch an diese Vorlesungen, insofern in denselben der Versuch gemacht werden soll, Ihnen eine wissenschaftliche Uebersicht zu geben über den Gang, welchen das deutsche Theater von seinem Ursprung an bis auf die heutigen Zeiten genommen hat — auch an diese Vorlesungen, sage ich, dürfen Sie die Forderung stellen, daß dieselben sich gleichfalls durch sich selbst rechtfertigen und die Frage nach Zweck und Absicht, Standpunkt und Richtung durch ihren eigenen Verlauf beantworten: so daß in dieser Hinsicht alle Vor- und Schutzreden, mit denen ich dieselben eröffnen möchte, überflüssig, ja ungehörig erscheinen dürften.

Nichts desto weniger, um gewisser Einwendungen willen, welche sich gegen die Wahl des Stoffes erheben lassen und die zu nahe liegen und zu wohlbegründet erscheinen, um sie völlig mit Stillschweigen zu übergehen, wollen Sie mir gestatten, einige einleitende Bemerkungen voranzusenden: Bemerkungen, welche, wie ich hoffe, allerdings dazu dienen werden, nicht nur von vorn herein den Standpunkt zu bezeichnen, welchen

diese Vorträge einnehmen wollen: sondern die auch gleich Anfangs jenes Band der Verständigung und gemeinsamen Ueberzeugung zwischen uns anknüpfen werden, welches hier so wünschenswerth erscheint, ja das recht eigentlich die Schwinge sein wird, die mich trägt. Schenken Sie denn diesen vorläufigen Bemerkungen ein freundliches Gehör und ermüden Sie auch da nicht, wo dieselben von unserm ursprünglichen Thema abzulenken drohen: es wird dies nur geschehen, um desto sicherern Ganges, mit erweitertem und geläutertem Bewußtsein dahin zurückzukehren. —

Die Einwendungen, welche ich meine, betreffen das Verhältniß des Theaters, und mittelbar also auch dieser Vorlesungen, zu der Zeit, in der wir leben, zu der Gegenwart, welche uns trägt, zu der Gesammtheit der öffentlichen Zustände, die uns umgiebt.

Denn dies bei Allem, was wir unternehmen, ist die erste und nothwendigste Frage: es ist nicht genug, daß wir Kinder unsrer Zeit *sind* — das sind wir eben Alle ohne unser Zuthun und wir können da nicht heraus, wie wir uns auch drehen und winden möchten — sondern wir sollen uns auch als solche wissen und fühlen, wir sollen uns bewußt werden jenes geheimnißvollen und doch so deutlichen, so unauflöslichen Zusammenhanges, der jeden Einzelnen von uns, in seinem persönlichen Denken, Fühlen, Handeln, mit der Gesammtheit seiner Zeit, mit seinem Volke, seinem Vaterlande verbindet, wir sollen ihn lebendig in uns fühlen und uns willig, ein dankbares Gefäß, von ihm durchzittern lassen, den heiligen Pulsschlag, der vom mütterlichen Busen der Zeit her jeden Einzelnen durchdringt, — selbst auch den Widerstrebenden.

Ist dies eine Forderung, welche an Jeden von uns, er sei groß oder klein, vornehm oder gering, in Allem, was er unternimmt und ist und will, gerichtet werden muß: wie viel mehr gilt sie, eine unlösbare, eine nächste Verpflichtung, für alle diejenigen, welche es in irgend einer Art wagen vor die Oeffentlichkeit zu treten und die Aufmerksamkeit einer versammelten Menge auf sich und ihre Bestrebungen zu lenken! wie viel mehr also namentlich für alle Bestrebungen der Wissenschaft und der Kunst!

Denn auch die Wissenschaft und die Kunst, wie herb es auch klingen mag in den Ohren jener Gelehrten, die noch immer der Meinung sind, die Welt sei für sie da, eine breite, bequeme Unterlage, Systeme aufzu-

bauen und Forschungen anzustellen, welche Niemand zu Gute kommen, nicht sie für die Welt — jener Aesthetiker, welche sich gewöhnt haben, die Kunst als ein stilles, heimliches Asyl zu betrachten vor allen Stürmen der Welt, eine selig verborgene Atlantis, welche die Woge der Zeit niemals berührt — jener Staatsmänner endlich, die allen Ernstes ihre Zeit und ihr Volk für eine Domaine, einen Privatbesitz von Gottes Gnaden erachten, der ihnen, und ihnen allein! anvertraut ist und in den sie daher keinen Eingriff dulden, geschweige denn von destructiven Philosophen, von mißliebigen Dichtern: auch die Wissenschaft und die Kunst haben in letzter Instanz keinen andern Boden, kein anderes Ziel, keinen anderen Inhalt, als die allgemeine Wiege alles Daseins, die Zeit, in der wir leben. Kein Schacht der Wissenschaft geht so tief, daß er den Grund der Gegenwart durchbräche; keine Blüthe der Kunst sproßt so hoch, daß nicht der Saft der Zeit, der belebende, auch ihre äußerste Krone noch erfüllte: die freiesten Schöpfungen des menschlichen Geistes, die Schöpfungen der Wissenschaft und der Kunst, sie sind nicht frei genug, daß der Dienst der Zeitgenossen, der Dienst des Vaterlandes nicht auch für sie noch eine Pflicht, ja mehr noch: ihr Recht und ihre Ehre wäre.

Freilich scheint dies einigermaßen in Widerspruch zu stehen mit demjenigen, was ich so eben selbst an die Spitze meines Vortrags stellte: nämlich daß alle wissenschaftlichen und künstlerischen Leistungen ihren Zweck in sich selber haben. Aber in Wahrheit ist auch dieser Widerspruch nur eben ein scheinbarer: darum zwar, weil Wissenschaft und Leben, Kunst und Wirklichkeit, Theorie und Praxis in der That gar nicht so geschieden sind, wie das gemeine Bewußtsein sie empfindet. Vielmehr beide erst, in ihrer Gemeinsamkeit und ihrer gegenseitigen Ergänzung, bilden sie den wahren Organismus, das eigentliche lebendige Dasein der Geschichte: wie ja auch Leib und Seele, Geist und Körper, in ihrer gemeinschaftlichen Durchdringung, erst wahrhaft den Menschen bilden. Darum also, in ihren letzten Zielen, haben auch beide, Wissenschaft und Leben, Kunst und Wirklichkeit, nur einen Inhalt, eine Bestimmung, eine Aufgabe: den Zwecken des Andern dienend, erfüllt Jedes von ihnen zugleich seine eigenen: die Verwirklichung nämlich der Idee, die Ineinsbildung des Göttlichen mit dem Menschlichen, mit Ei-

nem Worte: die Verwirklichung der Freiheit, die eben auch wieder nichts Anderes ist, als die Wahrheit und die Schönheit.

Nun wissen Sie Alle, welche Zeit es ist, in der wir leben: eine Zeit, von der es leichter ist sich in lebendiger Strömung forttragen zu lassen, als den eigentlichen Kern ihres Wesens zu begreifen und die wechselnde Masse ihrer Erscheinungen einem bestimmten einzelnen Begriffe unterzuordnen. Man pflegt sie eine Zeit der Aufregung zu nennen: und wir dürfen uns diesen Ausdruck gefallen lassen, insofern nämlich eine Zeit der Aufregung eine andere voraussetzt der Erschlaffung und der Erstorbenheit, welche vorangegangen ist und die nun eben durch die neue Epoche aufgehoben und überwunden werden soll.

Und dies nun ist die Sache: der deutsche Geist, nachdem er sich Jahrhunderte lang in sich selbst zurückgezogen hatte, ist er, wenn nicht alle Zeichen trügen, eben in diesem Augenblicke im Begriff, sich erobernd zurückzuwenden in die Welt, die er so lange verschmäht, und die doch sein eigentliches Erbtheil, das wahre Land seiner Verheißungen ist. Jenes große Gesetz alles Lebens und aller Geschichte, dessen ich so eben gedacht, dieses meine ich, daß im letzten Grund Idee und Wirklichkeit zusammenfallen, ja mehr noch: daß die Idee selbst, mit zwingend göttlicher Nothwendigkeit, aus sich heraus eine neue, ihr entsprechende Wirklichkeit, einen Leib gleichsam schafft, in welchem der Messias der Idee auch heutigen Tages noch, mitten vor Aller Augen, sich vermenschlicht — dieses große historische Gesetz hat bereits nicht nur alle edelsten und besten Geister der Nation tröstend durchdrungen, sondern schon auch fängt es an, sich an sich selbst, in der Praxis unsers eigensten Daseins, zu verwirklichen.

Diese letzte, äußerste Verwirklichung, die volle reife Frucht, auf welche die freie Wissenschaft, die freie Kunst prophetisch hindeuten, ist der freie Staat. Er daher ist das Ziel geworden, nach welchem die Zeit hindrängt, er der Mittelpunkt, um den alle Kräfte sich sammeln, der Stern, der leuchtende, zu dem alle Blicke sich kehren. Gleich Odysseus, haben wir Jahre lang fremde, öde Meere der Speculation durchfahren; wir haben gewohnt auf der Insel der Kalypso und unsrer Heimath vergessen über den Süßigkeiten der Kunst, den Grübeleien der Aesthetik:

jetzt endlich landen wir — und die Küste, die uns empfängt, siehe da! es ist die heilige, die Küste unsers Vaterlands. — —

Dies also der Charakter, dies die große Aufgabe unsrer Zeit. Wir haben die Stadien historischer Entwicklung vollständig, mit deutscher Gründlichkeit, durchlaufen; wir sind ein theologisches, ein ästhetisches, ein philosophisches Volk gewesen: jetzt endlich, den Forderungen der Gegenwart, den Bedingungen unsrer eigenen Existenz Gehör gebend, rüsten wir uns, ein politisches, das heißt wahrhaft ein Volk zu werden. —

Wie nun aber, diesem bedeutenden, ja unvergleichlichen Inhalte gegenüber, wie verhält es sich mit dem Theater? Was namentlich, in einer Zeit, wie die unsrige, in Mitten so wichtiger, so werthvoller Fragen — was sollen diese Vorträge, die sich kein höheres Ziel gesteckt haben, als die Geschichte des deutschen Theaters? — Ich habe selbst die Forderung gestellt und mit Nachdruck darauf gedrungen, daß jede Leistung der Wissenschaft sowohl wie der Kunst in einer innigen und unzweideutigen Beziehung stehe zu der Zeit, in der wir leben, und den Interessen, welche unser Volk erfüllen: — und nun, nun komme ich selbst mit diesen Vorträgen über die Geschichte des Theaters und will die Blicke, die gerichtet sind auf die große Bühne der Geschichte, ablenken auf dies kleine, elende Flickwerk von Leinewand und Pappe? Statt des großen Dramas der Zukunft, das sich vor uns bereitet im Sonnenschein des Tages, will ich Sie unterhalten von jenen kleinen angenehmen Täuschungen der Bretter, mit denen wir Abends, bei Lampenschein, unsre Langeweile zu betrügen suchen? Ihre Herzen sehnen sich nach einem Helden der Geschichte, nach dem großen, gottbegabten Manne, dem es gelingen wird, durch Ein großes Wort, Eine große That, eine That der Freiheit und der Liebe, alle stockenden Kräfte zu entfesseln, alle feindlichen zu versöhnen und das Banner der neuen Zeit hoch aufzurichten vor allem Volke: und ich, Angesichts dieser Erwartungen, ja in dem Augenblicke selbst, da Sie schon dem Fußtritt des Nahenden entgegenlauschen — ich, statt dieser Helden der Geschichte, will Ihnen sprechen von den Helden, den geschminkten, der Bühne?! — Kann eine Verkehrtheit größer, ein Widerspruch schreiender, eine Anmaßung sträflicher sein? Ja angenommen, daß es meine Kräfte überstiegen hätte oder

irgend sonst nicht verstattet war, den Fragen des Tages unmittelbar ins Antlitz zu schauen: wäre alsdann Schweigen nicht geziemender gewesen, ja ehrenvoller?! — —

Diese Anklagen klingen hart, um so härter, je näher sie liegen und je unvermeidlicher sie auch dem wohlwollendsten Urtheil sich aufdrängen. Dennoch, um sie zu widerlegen, erlauben Sie mir, sie sogar noch weiter auszudehnen, indem ich alles dasjenige, was hier so eben gegen die Geschichte des Theaters im Einzelnen gesagt ward, übertrage auf die Geschichte der Literatur im Allgemeinen.

Nämlich das Theater, wie man auch über seine Bedeutung für die Gegenwart denke, so wird doch immerhin dies zuzugestehen sein, daß das Theater selbst nur ein Theil der literarischen Entwicklung überhaupt, mithin auch die Geschichte unsers Theaters nur ein Theil unsrer Literaturgeschichte im Allgemeinen. Die Frage also, um die es sich handelt, berührt in ihrem letzten Grunde nichts Geringeres, als die Berechtigung der Literatur und der Literaturgeschichte überhaupt und wie weit es, mitten in unsrer praktischen, politisch bewegten Zeit, der Literaturgeschichte dennoch gestattet sein wird, nicht nur an das Interesse des Publikums Anspruch zu machen — nein, sogar als eine einflußreiche und mächtige Verbündete, als Lehrerin des Volkes, Prophetin der Zukunft sich darzustellen.

Und hier tritt uns zuerst die Thatsache überraschend entgegen, daß gerade seit der Zeit, wo das nationale Bewußtsein in uns lebendig geworden ist und wo wir angefangen haben, uns um die Angelegenheiten des Vaterlandes selbstthätig zu bekümmern — daß gerade seit dieser Zeit und Hand in Hand gehend mit dieser thatsächlichen Erhebung der Nation, auch die Literaturgeschichte ein völlig neues Leben, eine völlig neue Wirksamkeit gewonnen hat. Bis dahin eine massenhafte Aufspeicherung vereinzelter todter Notizen, ein wüster Sammelplatz von Namen und Zahlen und Büchertiteln, ja besten Falls eine breite Bettelsuppe sogenannter ästhetischer Raisonnements und schöngeistiger Betrachtungen, hat sie sich in jüngster Zeit zu einem lebensvollen Gemälde unsrer eigensten Entwicklungen, zu einem Bilde unsers Lebens selbst erweitert. Aus der einsamen Stube des Gelehrten, wo sie ehemals, hinter Folianten

und Excerpten, ängstlich, in ungenießbarer Form, gehütet ward, aus den Boudoirs ästhetischer Feinschmecker, die sich, zu anderm Exclusiven, auch die Literaturgeschichte zurecht schnitzelten zu kleinen appetitlichen Bißchen, ist sie übergegangen nunmehr in die Hände der Nation, in den Besitz des Volkes selbst, als eine neue, kräftige Nahrung volksthümlicher Bildung und Gesinnung.

Woher nun dieser Uebergang? Woher die Riegel unsrer Bibliotheken zerbrochen und aus den todten Schriften der lebendige Geist der Gegenwart erweckt?

Daher, weil jene ursprüngliche, organische Einheit von Theorie und Praxis, Idee und Wirklichkeit, deren ich vorhin gedachte, immer lebhafter empfunden wird, immer deutlicher in das Bewußtsein des Volkes tritt; weil wir zu begreifen anfangen, daß auch literarisches und politisches Dasein, Poesie und Geschichte einer Nation einen solchen lebendigen Organismus bilden; weil wir uns bewußt werden, daß auch die Literatur eines Volkes nichts von seinem übrigen Dasein Abgelöstes, kein bloßer Schmuck, keine Blüthe des Luxus ist, mit der willkürlich dies eine Volk, diese eine Generation sich schmückt und die andere nicht: auch kein Geschenk der Gunst, keine Gabe der Willkür, die das Schicksal der einen Nation, dem einen Jahrhundert freigebig gewährt und dem andern bleibt sie versagt: vielmehr sie ist die eine Hälfte des nationalen Daseins selbst, eine solche zumal, die jeden Augenblick bereit ist, in ihren Gegensatz, das praktische Leben, überzugehen und, in wechselseitiger Durchdringung, sich aus ihm, ihn aus sich hervorzubringen. So wenig wie ein Mensch von kleinem und geringfügigem Charakter, ohne eine ächte und lebendige Grundlage praktischer Sittlichkeit, jemals in Wahrheit ein großer Dichter, ein vorzüglicher Künstler, ein bedeutender Genius irgend einer Art sein kann, ebenso unmöglich ist es auch, daß eine kleine, in sich zerfallene Zeit, ein gebrochenes, thatloses Volk, ohne Muth und Würde, jemals eine große und bedeutende Literatur besitzen kann: während andrerseits überall da, wo ein neuer hoffnungsreicher Keim sich ansetzt an dem Baum literarischer Bildung, wir zu der Annahme berechtigt sind, daß auch in die Wurzeln des nationalen Daseins, in das eigentliche Mark des Volkes, ein neuer, frischer Saft ge-

Denn mit zwei, drei Stunden, wie heutzutage, war ein mittelalterliches Theaterpublikum nicht zufrieden: es mußten wenigstens ebenso viel Tage, ja wenn möglich, Wochen sein. Natürlicher Weise konnten weder Publikum noch Acteurs so lange mit trockenem Munde aushalten; es mußte etwas geschmaust, vor Allem, nach löblicher deutscher Gewohnheit, es mußte etwas getrunken werden und zwar etwas Erkleckliches; Jahrmärkte, Messen, Bankets und Zechgelage schlossen sich an die geistlichen Aufführungen an: und mehr als einmal wird uns gemeldet, daß das Stück nicht habe zu Ende gespielt werden können, etwa weil der heilige Abraham im Rausche den Hals gebrochen oder weil Cherubim und Seraphim in Streit mit einander gerathen und sich die Köpfe blutig geschlagen. —

So also wiederholt sich auch hier, in dem engen Umkreis dieser frühesten geistlichen Schauspiele, derselbe Entwicklungsgang, den wir gleichzeitig auf dem großen Theater der Weltgeschichte, in den Entwicklungen des deutschen Lebens selbst wahrnehmen. Wie dort, in den großen Kämpfen des Mittelalters, die Kirche untergeht in dem vergeblichen Bemühen, die Weltlichkeit völlig in sich zu verschlingen: so auch in diesen Anfängen unsers Theaters wird das ursprüngliche geistliche Element von dem weltlichen, dem es Anfangs nur zögernd, nur als dienendem Knecht, Eingang verstattet, allmälig überwuchert: bis dasselbe sich endlich sogar völlig von ihm trennt und als eigenes weltliches Drama sich selbständig begründet.

Wie und wann zuerst diese Trennung vor sich gegangen, darüber, beim Mangel historischer Documente und Zeugnisse, tappt die Literaturgeschichte bis zur Stunde im Dunkeln. Vielleicht am Nächsten zum Ziele treffen wir mit einer Annahme, die ich Ihnen bereits vorhin andeutete und die, ich kann es nicht leugnen, auf den ersten Anblick allerdings seltsam und befremdlich erscheint: mit der Annahme nämlich, daß die weltlichen Spiele überhaupt niemals so völlig abgeschafft und ausgerottet gewesen sind, wie es, Angesichts dieser außerordentlichen Fülle, in der das geistliche Schauspiel sich entwickelte, den Anschein gewinnt: vielmehr daß, oft unterbrochen, vielfach verfolgt, in unscheinbarster, dürftigster Form, nichts desto weniger eine nie ganz ausgestorbene Rei-

henfolge, ein Stammbaum gleichsam von Gauklern und Possenreißern die spätesten Ausläufer altrömischer und altdeutscher heidnischer Spiele mit diesen frühesten Anfängen weltlicher Komödie verbindet: dergestalt, daß diese selbst, in ihrem Ursprung, nichts Anderes ist, als eine Rehabilitation, eine Auferstehung gleichsam dieser uraltesten Elemente. Existirt wenigstens, dafür liefern nicht allein die früher erwähnten Drohungen und Verbote, dafür liefern auch ganz bestimmte einzelne Anekdoten und Anführungen (wie z. B. daß Kaiser Heinrich der Dritte bei seiner Vermählung zu Ingelheim im Jahre 1043 eine große Anzahl von Schauspielern und Gauklern, die sich, einer guten Einnahme gewärtig, dazu eingefunden, zu ihrer größten Betrübniß ohne Gabe, ja ohne Speise und Trank weggeschickt) den Beweis — existirt haben derartige weltliche Schauspieler und Possenreißer das ganze Mittelalter hindurch, wennschon wir zugeben, daß ihre Leistungen, verglichen mit den prächtigen Spielen, welche die Kirche veranstaltete, ohne Zweifel sehr kümmerlich und kaum der Beachtung werth, sowie auch, daß es keineswegs ausschließlich oder auch nur hauptsächlich theatralische Darstellungen gewesen, womit sie ihr Publikum unterhalten, sondern daß sie gewiß auch mit Taschenspieler-, Seiltänzer- und ähnlichen Künsten umhergezogen sind. Es fehlt ferner nicht an Spuren, daß eben diese Banden sich auch der geistlichen Schauspiele, der Mysterien, bemächtigt und sie, es muß dahin gestellt bleiben, in welcher Gestalt und unter welchen Veränderungen, zu gewerbmäßiger Darstellung gebracht haben: sowie andrerseits, erwähnter Maßen, das weltliche Element in einzelnen Possen und komischen Zwischenscenen auch in die Mysterien selbst Eingang fand. Nach solchen Vorbereitungen und allmäligen Ansätzen, indem nunmehr, gegen Ende des Mittelalters, das sinnlich weltliche Element überhaupt anfing sich von der ascetischen Herrschaft der Kirche zu emancipiren: was war natürlicher, als daß auch im Umkreis der Bühne die weltlichen Elemente sich gleichfalls befreiten und selbständig, in eigene Formen, zusammentraten?

Dies also der Ursprung der weltlichen oder sogenannten Fastnachtspiele. Ihre vorzüglichste Pflege fanden sie, ihrem Charakter gemäß, in den Sitzen weltlichen Reichthums und Verkehrs, das heißt in den

mittelalterlichen Städten. Wie die Mysterien der Kirche, so gehören die Fastnachtspiele dem Bürgerthum; wie jene von Mönchen und Geistlichen, so wurden diese ausschließlich von bürgerlichen Dichtern, das heißt also für diese Zeit: von Meistersängern, verfaßt. Führten jene, die Mysterien, einen reichen Troß von Engeln und Heiligen, ja Gott Vater, Christus, die Dreieinigkeit selbst auf die künstlich verzierte Bühne: so dagegen die Personen, die in den Fastnachtspielen auftraten, waren meist dem Bürgerstande selbst entlehnt: Handwerker, Bauern, Knechte, Soldaten und was sonst in diesen unmittelbarsten Kreis des gewöhnlichen Lebens, diese einfachsten Schichten der Gesellschaft gehört. Ebenso, statt der Wunderthaten, der Himmelfahrten und jüngsten Gerichte, welche die geistliche Bühne erfüllten, gab es hier lauter kleine, einfache Scenen des bürgerlichen, meist sogar des häuslichen Lebens; excerpirten jene, mit theologischem Fleiß, Evangelienharmonieen, Legenden und Lebensläufe der Heiligen: so war jede gewöhnlichste komische Situation, ein Schwank, eine Anekdote, ja mehr noch: ein bloßer plumper Scherz, eine Zote den bürgerlichen Dichtern ein genügender Stoff, ihr loses dramatisches Gewebe daran einzuschlagen. Auch äußerlich, in ihrer scenischen Ausstattung (vorausgesetzt nämlich, daß hier überhaupt von einer solchen die Rede sein könnte), lenkten diese Fastnachtspiele von dem Pomp der geistlichen Aufzüge, dem Luxus der kirchlichen Spiele zu einer gemessenen, wahrhaft bürgerlichen Einfachheit zurück. Waren jene, durch ein zahlreiches Personal, durch massenhafte und kostbare Zurüstungen befähigt, ein ansehnliches Lokal, die Vorhallen eines Domes, den Marktplatz einer Stadt, die Säle eines fürstlichen Schlosses würdig zu erfüllen: so hingegen beschränkten diese in Personenzahl wie Zurüstung sich auf das Allernothwendigste. Es sind selten mehr als ein Dutzend Personen, meistens noch weniger, darin beschäftigt, also eben genug, um überall, in jedem Zimmer, auf jeder Diele, wo eine Hand voll lustiger Gesellen sich zusammenfindet, etwa mit umgekehrten Mänteln, mit vertauschten Kappen, frischweg abgespielt zu werden.

Denn dies war ihr Zweck, dies ihre Veranlassung: in der Zeit der Fastnacht, einer Zeit, die von Uralters her zu Mummereien und geselligen Scherzen bestimmt war, thun einige lustige junge Leute sich zu-

sammen, wackere Bürgerssöhne, die, nachdem sie den Tag über fleißig in der Werkstatt gearbeitet haben, sich zu Abend wohl einen Scherz gestatten mögen. In spaßhafter Vermummung ziehen sie über die Straße, von Haus zu Haus; wo sie die Nachbarn versammelt finden, der Wirth sie freundlich empfängt, die Anwesenheit holder Frauen zum Verweilen einladet, da ohne Weiteres beginnen sie ihre lustigen Schwänke. Das Ganze ist ein Spaß, ohne künstlerischen Anspruch gegeben und empfangen, ein Zeitvertreib, eine gesellige Unterhaltung, in der Art, wie ja wohl noch heutzutage bei uns junge Leute, in geselligem Zusammensein, Sprichwörter aufführen und Komödie spielen aus dem Stegereif. War der kurze Schwank zu Ende gebracht, die Moral gehörig gebilligt und belacht, ein Trunk zum Dank geboten und genommen, so zog die lustige Schaar weiter, von Nachbar zu Nachbar, ihre Schwänke zu wiederholen; Erwartung und Freude gingen ihr voraus, Lachen und Jubel folgten ihr. —

Der Hauptsitz dieser Fastnachtspiele waren, wie gesagt, die alten Reichsstädte, Köln, Augsburg, vor Allem Nürnberg, dies Venedig Germaniens, die Krone damals und Königin aller deutschen Städte. Auch die beiden ältesten Bearbeiter, denen es gelang, diesen Schwänken eine gewisse feste Form, eine Art literarischer Gestaltung zu geben, gehören nach Nürnberg: Hans Rosenblüt, mit dem Beinamen der Schnepperer, der vermuthlich ums Jahr 1450 lebte, und Hans Folz, sein Zeitgenosse, seines Zeichens ein Bader. Von Beiden sind uns einige (wenn wir so sagen dürfen) Stücke erhalten, welche, wenn nichts weiter, so doch wenigstens gut sind, die Gattung im Allgemeinen zu characterisiren und uns eine unmittelbare Kenntniß dieser frühesten Anfänge der deutschen weltlichen Komödie zu gewähren. Aber allerdings ist dies auch das einzige Interesse, das sie befriedigen; namentlich von ästhetischer Ausbeute, von künstlerischem Genuß kann bei ihnen keine Rede sein. Die Sprache ist zerstückt und hart, wie sie damals, bevor Luther mit gewaltigen Hammerschlägen die zerbrochenen Glieder wieder zusammenschweißte, in der That nicht anders sein konnte; die Composition völlig kunstlos, auf der äußersten Stufe dramatischer Kindheit; der Witz plump und einförmig; das Ganze, in seiner steifen, holzschnitt-

artigen Manier, ein nur allzugetreues Abbild jenes allerdings sehr behaglichen, sehr friedfertigen, aber auch ebenso beschränkten, ebenso poesielosen Pfahlbürgerthums, das sich damals bereits in den deutschen Städten eingenistet hatte. —

Dies also die frühesten Anfänge, die ersten formalen Ausgangspunkte des deutschen Theaters. Sie sehen, wie dieselben sich bemühen, den Uebergang, den die historische Entwicklung in dieser Zeit macht, den Uebergang vom abstracten, kirchlichen zum concreten, bürgerlichen Bewußtsein, auch ihrerseits zu begleiten und mitzumachen: und wie es ihnen doch nirgend gelingt, diesen Inhalt des deutschen Lebens, der sich in ihnen offenbaren will, in einer wahrhaft künstlerischen, einer abgeschlossenen und würdigen Form zu fixiren.

Woher dies kam? Weil dies nationale Leben selbst ein zerrissenes, particulares war, ohne das verknüpfende Band einer gemeinschaftlichen Idee, ohne den Zusammenhalt, den lebendigen, einer großen gemeinsamen That. Es bedurfte hier eines neuen Anstoßes, eines mächtigen historischen Ereignisses, welches, die isolirten Kreise des damaligen Lebens sprengend und unter einander rüttelnd mit gewaltiger Faust, dem deutschen Leben selbst einen neuen, erweiterten Inhalt — und damit auch den Anfängen des deutschen Theaters neue, würdige Stoffe zuführen konnte.

Dies Ereigniß blieb nicht aus: es war die Reformation.

Anmerkungen.

Eine ausdrückliche und vollständige Geschichte des deutschen Theaters wird bisher noch vermißt. Zwar an Versuchen dazu fehlt es nicht, insbesondere aus derjenigen Zeit, wo unsre Bühne selbst in Blüthe stand und wo das Theater wirklich, einige Decennien hindurch, den Mittelpunkt des öffentlichen Interesses bildete, das heißt also aus der letzten Hälfte des vorigen Jahrhunderts. Namentlich sind in dieser Hinsicht zwei Werke anzuführen:

J. F. Löwen's (Schönemanns Schwiegersohn, geb. 1729, st. 1771) Geschichte des deutschen Theaters, im IV. Theil seiner Schriften (Hamburg, 1765) p. 1—76.

(Ch. H. Schmid, geb. 1746, st. als Professor zu Gießen 1800) Chronologie des deutschen Theaters. Leipzig, 1775.

Beide jedoch umfassen theils einen zu kleinen Zeitraum, theils auch, in dem Ur-

theil über einzelne Theaterunternehmungen, sind sie zu sehr durch Persönlichkeiten getrübt, sowie überhaupt alles wissenschaftlichen Charakters zu ledig, als daß man ihnen heutzutage mehr, als einen sehr untergeordneten Werth beilegen könnte; namentlich für die älteren Zeiten, bis gegen Ende des siebzehnten Jahrhunderts, sind sie, dem Stande der damaligen Wissenschaft gemäß, ohne alle Bedeutung. — Seitdem ist kein Versuch mehr zu einer vollständigen Geschichte unsers Theaters gemacht worden: und sieht sich daher derjenige, welcher diese Geschichte kennen zu lernen wünscht, auf eine Masse von Monographieen und Specialgeschichten, sowie auf einzelne gelegentliche Erwähnungen verwiesen, von denen ich, sei es auch nur, um dem Leser die späteren Citate und Anführungen von vorn herein verständlich zu machen, nachstehend die bedeutendsten anführen will.

Und zwar zunächst für die ältesten Zeiten, die Zeit der Mysterien und Fastnachtspiele:

Gustavus Freytag: De initiis Scenicae poesis apud Germanos. Dissertatio inauguralis. Berol. 1838.

Heinr. Hoffmann (von Fallersleben): Fundgruben für Geschichte deutscher Sprache und Literatur, Th. II. Auch unter dem Titel: Iter Austriacum. Altdeutsche Gedichte 2c. Breslau, 1837 p. 239—338.

Franz Jos. Mone: Altteütsche Schauspiele. Auch u. d. Titel: Bibl. d. gesammten deutschen Nat. Literatur 2c. Bd. XXI. Quedlinburg, 1841.

Desselben Schauspiele des Mittelalters. Bd. I. Karlsruhe, 1846.

K. Fr. Flögel's (geb. 1729, st. als Prof. zu Liegnitz 1788): Geschichte der komischen Literatur, Bd. IV. (Liegnitz 1787) p. 278 fgg.

Sodann für die Epoche von Hans Sachs bis Lohenstein, von Anfang also des XVI. bis Ausgang des XVII. Jahrhunderts:

L. Tieck's Deutsches Theater. Zwei Bde. Berlin, 1817.

J. E. Schlager: Aus dem Leben und Wirken der dramatischen Kunst in Wien, bis zur Mitte des achtzehnten Jahrhunderts, in dessen: Wiener Skizzen aus dem Mittelalter. Neue Folge, 1839.

Ferner für das achtzehnte Jahrhundert:

Heinr. Lindner: Karl der Zwölfte vor Friedrichshall. Eine Haupt- und Staatsaction 2c. Mit einem Vorwort. Dessau, 1845.

(Heinr. Aug. Ottok. Reichard, geb. 1751, st. als Herzoglich Gothaischer Kriegsdirektor 1828) Theater-Kalender. Gotha, 1775—1800. 24 Bde.

Desselben Theaterjournal für Deutschland. Gotha, 1777—84. Heft 1—22.

Joh. Fr. Schink's Dramaturgische Fragmente. IV Bde. Wien, 1781—84.

Joh. Fr. Schütze's Hamburgische Theater-Geschichte. Hamburg, 1794.

C. M. Plümicke (geb. 1749, st. zu Magdeburg 1810) Entwurf einer Theatergeschichte von Berlin. Berlin, 1781.

(Ch. Jac. Wagenseil) Unpartheyische Geschichte des Gothaischen Theaters. Mannheim, 1780.

(Heinr. Blümner, geb. 1765, st. als Oberhofgerichtsrath zu Leipzig 1839) Geschichte des Theaters in Leipzig, von dessen ersten Spuren bis auf die neueste Zeit. Leipzig, 1818.

Joh. Christ. Brandes (geb. 1738, st. zu Berlin 1799): Meine Lebensgeschichte. Drei Bde. Berlin, 1799.

F. L. W. Meyer: Friedrich Ludwig Schröder. Beitrag zur Kunde des Menschen und des Künstlers. Zwei Bde. Hamburg, 1819.

Aug. Wilh. Iffland: Meine theatralische Laufbahn. Auch u. d. Titel: Dramatische Werke, Bd. I. Leipzig, 1798 (Göschensche Ausgabe in XVI. Bden.)

Endlich für die neueste Zeit bis auf die Gegenwart:

A. W. Iffland's Almanach für Theater. Berlin, 1807—9, 1811—12. Fünf Bde.

F. L. Schmidt (später Mitdirector des Hamburger Stadttheaters): Almanach fürs Theater. Hamburg und Leipzig, 1809—12. Drei Bde.

F. G. Zimmermann's dramaturgische Blätter. Jahrg. 1821. 22., sowie desselben Neue dramaturg. Blätter für 1827. Hamburg, 1821—28.

Ludw. Tieck's dramaturgische Blätter. Zwei Bdchen. Breslau, 1825. 26.

Karl Theod. Küstner, Rückblick auf das Leipziger Stadttheater. Leipzig, 1830.

A. Lewald's Allgemeine Theater-Revue. Erster (und einziger) Jahrgang. Stuttgart, 1835.

Christ. Grabbe (geb. 1801, st. 1836): Das Theater zu Düsseldorf, mit Rückblicken auf die übrige deutsche Schaubühne. Düsseldorf, 1835.

Karl Immermann (geb. 1796, st. 1840) Maskengespräche, in: Deutsche Pandora 3ter Band, auch wiederholt in Immermann's Memorabilien, Bd. III. (Der Ges. Schr. Bd. 12).

H. Th. Rötscher, Seydelmanns Leben und Wirken. Berlin, 1845.

Ad. Stahr, Oldenburgische Theaterschau. Zwei Theile. Oldenburg, 1845.

Hiezu sind sodann einige Werke über die Geschichte unserer dramatischen Literatur zu ziehen, vor Allem das noch immer unentbehrliche:

Joh. Christ. Gottsched's Nöthiger Vorrath zur Geschichte der dramatischen Dichtkunst oder Verzeichniß aller deutschen Trauer-, Lust- und Sing-Spiele, die im Druck erschienen von 1450 an bis zur Hälfte des jetzigen Jahrhunderts, gesammlet und ans Licht gestellet. Zwei Thle. Leipzig, 1757. 65.

Ferner: A. W. Schlegel's Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur. Drei Bde. Heidelberg, 1809—11.

Joseph Kehrein: Die dramatische Poesie der Deutschen. Versuch einer Entwicklung derselben von der ältesten Zeit bis zur Gegenwart. Zwei Bände. Leipzig, 1840.

Dies letztere Buch jedoch, wegen seiner Unvollständigkeit sowohl, wie seiner völlig kritiklosen, dilettantischen Behandlung, ist nur mit großer Vorsicht zu gebrauchen. — Auch die großen Sammlungen von Theaterstücken, wie sie vornämlich um die Mitte des vorigen Jahrhunderts erschienen, sind der Beachtung werth, besonders:

J. C. Gottscheds Deutsche Schaubühne, nach den Regeln der alten Griechen und Römer eingerichtet. Sechs Bde. Leipzig, 1741—45.

Die deutsche Schaubühne zu Wien, nach alten und neuen Mustern. Zwölf Bde. Wien, 1749—63 (ward in sechs neueren Sammlungen, unter wechselndem Titel, als: Neues Theater von Wien, K. K. National-Hof-Theater ꝛc. bis zum J. 1785 fortgesetzt; das Ganze bildet eine Reihenfolge von nicht weniger, als 63 Bänden.

Ein bequemes Buch zum Nachschlagen endlich, unter einem Wust fremdartiger Stoffe allerhand brauchbare Notizen über Theater und Theatergeschichte enthaltend, ist das

Allgemeine Theater-Lexicon oder Encyclopädie alles Wissenswerthen für Bühnenkünstler, Dilettanten und Theaterfreunde rc., herausgegeben von R. Blum, K. Herloßsohn, H. Marggraff.
Nur daß auch hier, wo es wissenschaftliche Zwecke gilt. (welche übrigens auch gar nicht in der Absicht des Unternehmens lagen), die höchste Vorsicht zu empfehlen ist. —
Weitere specielle Nachweisungen siehe bei Hoffmann von Fallersleben, deutsche Philologie, p. 120. 121., vgl. 91. 92.
Die Kenntniß und Benutzung schließlich der größeren allgemeinen Geschichten der deutschen Literatur, wie von Gervinus, Koberstein rc. wird, als sich von selbst verstehend, vorausgesetzt.

Zu pag. 14. Dafür liefern die gehäuften Verbote, die Acht- und Bannformeln rc. Das älteste bekannte Verbot ist bereits unter Karl dem Großen erlassen worden; es wird darin den „Scenici" der Gebrauch geistlicher Kleidung oder überhaupt irgend welcher kirchlichen Anzeichen „bei Leibesstrafe und Verbannung" untersagt. S. Flögel IV., p. 281. Ferner im J. 1210 verbot Papst Gregor den Geistlichen, an Schauspielen in der Kirche, sowie überhaupt an Vermummungen und ähnlichen Lustbarkeiten Theil zu nehmen: ein Verbot, das schon wenige Jahre darauf (1227) von der Kirchenversammlung zu Trier erneuert werden mußte. Dasselbe geschah gegen Ende des Jahrhunderts (1293) durch die Synode zu Utrecht. Auch noch im vierzehnten Jahrhundert (1316 und 1326) wurden ähnliche Verbote durch den Bischof von Worms, sowie den Erzbischof von Gnesen erlassen. Siehe die Zusammenstellung bei Hoffmann, Fundgruben, II., 242. 243. — Ueber die Abneigung der ältesten Christen, namentlich der Kirchenväter, gegen das Theater im Allgemeinen siehe die Citate bei Schack, Geschichte der dramat. Literatur und Kunst in Spanien, Berl. 1845, I., p. 16.

Zu pag. 17. Die bekannte Nonne Roswitha von Gandersheim. Roswitha, aus einer vornehmen sächsischen Familie entsprossen, Nonne im Kloster zu Gandersheim in Sachsen (sie selbst, in der Vorrede zu ihren Komödien, nennt sich „die starke Stimme von Gandersheim"), lebte um das Jahr 980; ihre Komödien oder besser Gesprächsspiele, da sie, wiewohl Terenz ihrer eigenen Versicherung nach, dabei zum Muster gedient, doch in Wahrheit nichts Dramatisches enthalten, sechs an der Zahl, sind in lateinischer Sprache, in Prosa geschrieben. Die Titel lauten: Gallicanus, Dulcidius, Callimachus, Abraham, Paffnucius, Fides et Spes. Einen kurzen Auszug des Inhalts hat Gottsched, Nöth. Vorr. I. 5—9 gegeben; es sind sämmtlich Bekehrungs- und Märtyrergeschichten, wobei (wie das wohl öfter geschieht) die Bösewichter bei Weitem charakteristischer, mit einer, für eine fromme Klosterjungfrau allerdings überraschenden Lebhaftigkeit der Farben geschildert sind. Diese Komödien wurden zuerst gegen Ende des XV. Jahrhunderts von Conrad Celtes wieder aufgefunden und bald darauf (Nürnberg 1501) herausgegeben; eine zweite, mannigfach erläuterte Ausgabe wurde von H. L. Schurzfleisch, Nürnberg 1707, besorgt. — Vgl. in Kürze Gottsched, Nöth. Vorr. I, 4—10 und II, 6—34, wo unter Anderm zwei Akte des Gallicanus in deutscher Uebersetzung mitgetheilt sind. Ferner Schröckh, Abbildung und Lebensbeschreibung berühmter Gelehrten, Bd. I., Samml. 3, p. 241—250. Auch erschien bereits 1759 eine besondere Monographie über sie: Geschichte der Roswitha rc.

Dresden, 1759. In neuester Zeit hat Raupach im Wissenschaftlichen Verein zu Berlin einen Vortrag über sie gehalten, der jedoch, so viel mir bekannt, bisher noch nicht im Druck erschienen ist. — Nachstehende Stelle aus dem Gallicanus, der Gottsched'schen Uebersetzung desselben (II, 20—37) entlehnt, mag den Lesern zur Probe dienen. Gallicanus, Kaiser Constantins Feldherr und einziger Beistand gegen die Scythen, welche das Reich bedrohen, hat die Hand der Constantia, der Tochter des Kaisers, zur Bedingung eben dieses Beistandes gemacht. Es folgt nun die Unterredung zwischen dem Kaiser und seiner Tochter.

Constantia. Der Kaiser kömmt trauriger, als gewöhnlich zu mir. Ich bin voller Verwunderung, was der Kaiser bei mir wolle.

Kaiser. Komm her, liebe Tochter Constantia, ich will dir etwas eröffnen.

Constantia. Hier bin ich, gnädigster Herr, befiehl, was dir beliebt.

Kaiser. Ich bin sehr bekümmert und herzlich betrübt.

Constantia. Sobald ich dich ankommen sah, bemerkte ich deine Traurigkeit, und ob ich gleich die Ursache nicht wußte, so ward ich doch unruhig und besorgte etwas.

Kaiser. Ich bin deinetwegen bekümmert.

Constantia. Meinetwegen?!

Kaiser. Blos deinetwegen.

Constantia. Ich erschrecke! Was ist es, gnädigster Herr?

Kaiser. Ich scheue mich, es dir zu sagen, damit du nicht betrübt werdest.

Constantia. Ich werde also noch trauriger, dafern du mir es nicht entdeckest.

Kaiser. Der Feldherr Gallicanus, dem seine öfteren Triumphe den obersten Rang unter den Fürsten erworben haben und dessen Dienste ich oft zur Vertheidigung des Vaterlandes nöthig habe — —

Constantia. Was will der?

Kaiser. Er will dich zu seiner Gemahlin haben.

Constantia. Mich?

Kaiser. Freilich dich.

Constantia. Ich will viel lieber sterben.

Kaiser. Das habe ich wohl vorher gesehen.

Constantia Es wundert mich nicht, weil ich mit deinem Vorwissen und deiner Erlaubniß Gott ein Gelübde ewiger Jungfrauschaft gethan habe.

Kaiser. Ich erinnere mich.

Constantia. Ich werde also durch keine Martern gezwungen werden können, sondern meinen geleisteten Eid unverbrüchlich halten.

Kaiser. Es ist billig. Aber das bekümmert mich eben! denn soll ich dich, wie ein Vater, bei deinem Vorhaben beharren lassen, so werde ich im gemeinen Wesen einen großen Schaden leiden. Wenn ich aber, da Gott für sei! dir widerstrebe, so werde ich den ewigen Strafen unterworfen sein.

Constantia. Und wenn ich an Gottes Hilfe verzweifeln wollte, so würde ich, vor allen andern, in den größten Kummer gerathen.

Kaiser. Wie aber?

Constantia. Allein jetzo habe ich keine Ursache zum Trauern, da ich von deiner Gottesfurcht versichert bin.

Kaiser. Wie wohl redest du, meine liebe Constantia!

Constantia. Wolltest du aber meinem Rathe folgen, so wollte ich dir zeigen, wie du beiderlei Schaden vermeiden könnest.

Kaiser. O wollte Gott, daß das möglich wäre!

Constantia. Stelle dich, daß du, nach glücklich vollbrachtem Feldzuge, seinen Wunsch erfüllen wollest: und damit er glaube, daß mein Wille mit einstimme, so berede ihn, daß er unterdessen seine beiden Töchter, die Attica und Artemia, zur Befestigung der Liebe, bei mir bleiben, hingegen meine beiden Kammerjunker, den Johannes und Paulus, mit sich reisen lasse.

Kaiser. Was soll ich aber thun, wenn er nun als Sieger wiederkommt?

Constantia. Ich halte dafür, man müsse den Allmächtigen herzlich anrufen, daß er ihm indessen den Sinn ändere und ihn von diesem Vorhaben abwende.

Kaiser. O liebste Tochter, wie sehr hast du durch die Süßigkeit deiner Unterredung die Bitterkeit deines traurigen Vaters versüßet: so daß ich hinfort keine Bekümmerniß darüber haben werde.

Constantia. Dieselbe ist auch gar nicht nöthig.

Kaiser. Ich will dieselbe, sowohl als den Gallicanus, mit einem fröhlichen Versprechen berücken.

Constantia. Gehe also glücklich, liebster Vater.

Im weiteren Verlauf wird nun dargestellt, wie die List der Constantia glücklich gelingt: Gallicanus wird durch die ihm mitgegebenen Begleiter in der That zum Christenthum bekehrt, worauf er seinen Ansprüchen auf die Hand der Constantia entsagt. — So weit die beiden ersten Akte; der Rest des Stückes, das Martyrium des Gallicanus unter Julianus dem Apostaten darstellend, steht mit dieser Einleitung nur in sehr loser, willkürlicher Verbindung. —

Schließlich, um auch eine Probe ihres lateinischen Styls zu geben, möge noch folgende Stelle aus dem Abraham (zu gleichem Behufe auch bereits von Freytag de initiis, p. 42. 43. mitgetheilt) hier eine Stelle finden. Abraham, ein frommer Einsiedler, den unzüchtigen Lebenswandel seiner Nichte Maria beklagend, erzählt folgenden Traum:

Abr. Putabam me ante fores cellulae stetisse et ecce, draco mirae magnitudinis nimiique foetoris rapido impetu adveniens, candidulam secus me columbam reperiens cepit, devoravit subitoque non comparuit.

Effram. Evidens visio.

Abr. Tertia demum nocte cum lassa sopori membra dedissem, putabam eundem draconem meis vestigiis disruptum volutasse ipsamque columbam absque laesione emicuisse.

Effram. Laetificor auditu nec ambigo, quin tua quandoque ad te revertatur Maria.

Abr. Postquam evigilans hujus solamine visionis temperabam tristitiam prioris, mentem recepi ut reminiscerer alumnae. Illud quoque sine tristitia memini, quod ipsam in duorum intervallum dierum divinae innitentem laudi solito non sensi.

Effram. Sero meministi.

Abr. Fateor. Accessi, manu fenestram pulsavi, filiam saepius non minando vocavi.

Effram. Ah, frustra vocasti.

Abr. Hoc adhuc non sensi, sed cur negligenter in vicinis ageret rogavi. Sed nec levis tinnitum responsi recepi.

Ueber die Wettgesänge oder Dichterkämpfe, welche, in Veranlassung ihrer dialogischen Form, gemeiniglich, zusammen mit den Stücken der Roswitha, aber mit noch größerem Unrecht als diese, als die Anfänge unsrer dramatischen Poesie aufgeführt werden, vornämlich der Krieg auf der Wartburg, vgl. von der Hagens Grundriß, p. 521. J. Grimm über d. altdeutschen Meistergesang p. 77., sowie die vortreffliche Monographie von Koberstein: Ueber das wahrscheinliche Alter und die Bedeutung des Gedichts vom Wartburger Kriege. Naumburg, 1824. — Vgl. in Kürze eben desselben Grundriß I, 161. der 4. Aufl.

Zu pag. 17. die Mysterien betreffend. Bei Weitem das Gründlichste und Wichtigste, was bisher über Mysterien in Deutschland geschrieben worden, ist in Mone's neuester Sammlung (Schausp. des Mittelalters. Bd. I. 1846) enthalten. Die schon früher Theils vermuthete, Theils behauptete nächste Beziehung der Mysterien zu den gottesdienstlichen Feierlichkeiten findet sich hier aufs Glücklichste wie Gründlichste nachgewiesen. Nachfolgende Sätze, dem Mone'schen Buche entlehnt, werden die Sache in Kürze deutlich machen.

„Das Schauspiel des Mittelalters ruht auf religiösem Grunde, es ist ursprünglich ein geistliches Schauspiel und zwar ein geschichtliches, kein allegorisches (a. a. O. p. 3.). Die Aufführung dieser Schauspiele war an bestimmte Festtage des Jahres gebunden, denn sowohl das Leben Christi wird alljährlich in besondern Festen zur Erinnerung gleichsam wiederholt, als auch haben die Heiligen ihre Feiertage. Schauspiele, die Christus oder die Heiligen betrafen, knüpften sich daher an ihre Feste. Man findet deshalb den gottesdienstlichen oder kirchlichen Text der Festtage in den Schauspielen ganz oder theilweise wieder, und um diese richtig zu verstehen und ihr Verhältniß zum Gottesdienste zu begreifen, muß man sie mit den Kirchentexten vergleichen." (p. 3. 4.) Das altteutsche Schauspiel mußte sich an die Ordnung der Kirchenfeste halten, mithin auch an die Geschichte, welche zu dem Feste gehört. (p. 133.) Die Kirchenfeste, welche besonders das Leben Jesu betreffen, fallen von Weihnacht bis Christi Himmelfahrt, und für alle hat man noch religiöse Schauspiele*). Sie

*) Dergleichen Feste waren also namentlich: 1) Weihnachten. Hiefür war ein Hymnus, in welchem der Priester den Gesang der Engel anstimmte und das Volk im Namen der Hirten antwortete, bereits zu Ende des vierten Jahrhunderts in den meisten Kirchen bekannt. 2) Der Gedächtnißtag der unschuldigen Kindlein. „Eine Homilie des Fulgentius zeigt, wie lebendig und dramatisch der alte Cultus diese Begebenheit darzustellen suchte. Es werden darin die Mütter der ermordeten Kinder redend eingeführt, wie sie über den Verlust der ihnen Entrissenen jammern, dem Tyrannen fluchen rc." Aehnliches in vier Reden (angeblich) des heiligen Augustinus über dasselbe Thema. 3) Das Epiphanienfest. Hiezu existirt schon von Ephraim von Edessa (st. 378.) ein Antiphon zwischen Maria und den Magiern oder s. g. Drei Königen, der ohne Zweifel bestimmt war, an diesem Tage in der Kirche abgesungen zu werden. (Vgl. Mone, a. a. O. 137. 138.) 4) Das Palmfest. Daß auch dieses schon im vierten Jahrh., wenigstens im Orient, mit festlichen Aufzügen, Spielen rc. ja vielleicht schon mit einer mimisch dramatischen Vorstellung von dem Einzuge Christi in Jerusalem gefeiert ward, dafür findet sich in zwei Festreden des Bischof Epiphanius (st. 403.) der Beweis. 5) Charfreitag, heiliger Sabbath, Ostern. Auch hiefür giebt es eine Charfreitags-Homilie des Eusebius Emisenus (st. vor 359), welche völlig in rhetorisch dramatischer Manier gehalten ist, „ja sie kann im strengsten Sinne des Wortes ein kleines Drama genannt werden:" von dem „Leidenden Christus," dem Χριστὸς πάσχων (des Gregorius von Nazianz?) zu geschweigen. Siehe das Ausführlichere bei Schack I, 19—25, nach Augustin's Christlicher Archäologie, 1817 fgg. —

bilden einen eigenen, und zwar den hauptsächlichsten Kreis des alten Drama's. Daneben besteht der Kreis der Marienschauspiele, theils in selbständigen Stücken, wie Mariä Himmelfahrt und einige Marienklagen, theils mit den Schauspielen des ersten Kreises verbunden. Ein dritter Kreis enthält gemischte Schauspiele d. h. er bezieht sich nicht auf eine Person allein, sondern entweder auf einzelne Heilige, z. B. das Spiel von der h. Dorothea, oder auf andre Kirchenfeste, z. B. den Fronleichnamstag, oder auf sonntägliche Evangelien." (p. 251.)

Ueber die Sprache der Mysterien und den allmäligen Uebergang derselben vom Lateinischen zum Deutschen sind besonders folgende Stellen zu beachten: „Ursprünglich war das Schauspiel lateinisch und zwar im Kirchenstyl —, seit dem zwölften Jahrhundert wurde diese einfache Abfassung ausgeschmückt durch strophische lateinische Gesänge, diese gaben den nächsten Anlaß eine teutsche Uebersetzung derselben beizufügen, daher kommt die teutsche Sprache in den ältesten Stücken gleichsam nur aushülfsweise vor, und zwar nur als Uebersetzung jener strophischen Lieder, die nicht ursprünglich zum Kirchentext gehörten. Hiemit war der Anfang gemacht, die alten Texte allmälig ganz zu übersetzen. Dies geschah um so schneller, je weitläuftiger und ausführlicher das lateinische Schauspiel wurde und je mehr Laien es zu seiner Darstellung nöthig hatte. In dem geistlichen Schauspiel ging also die lateinische Kirche und das teutsche Volk neben einander; im dreizehnten Jahrhundert hatte dieses noch wenig Antheil, im vierzehnten aber war die Kirche nur noch Begleiterin des teutschen Textes, im fünfzehnten zog sie sich ganz zurück und das Schauspiel wurde weltlich. — Es ging mit dem Schauspiele, wie mit der Predigt, anfänglich war diese lateinisch, nachher teutsch, jedoch so, daß alle Schriftworte zuerst lateinisch vorgetragen und dann auf teutsch gesagt wurden, welche Sitte bis an das Ende des Mittelalters blieb." (Mone, a. a. O. 54. 55.)

Das älteste der bis jetzt veröffentlichten Mysterien (von einigen vielleicht ebenso alten, vielleicht noch älteren, die aber bis jetzt theils nur handschriftlich existiren, theils sogar in neuerer Zeit verloren gegangen sind, s. Hoffmann, Fundgr. II, 241) ist das Spiel von „Christi Leiden" aus dem XIII. Jahrhundert, bei Hoffmann, Fundgruben II, 245—258; vgl. jedoch Mone, p. 53. Nicht viel jünger und überdies dadurch merkwürdig, daß es das älteste bekannte Mysterium, welches ganz in teutscher Sprache abgefaßt, ist die „Marienklage," eben daselbst p. 259—283; einen, wie es scheint, noch ältern und ursprünglicheren Text desselben Stückes theilt Mone p. 31 fgg. mit. — Ferner enthält die Hoffmann'sche Sammlung noch ein „Spiel von der heil. Dorothea" (p. 285—295) und ein „Osterspiel" (p. 297—336).

Sodann die mehrfach erwähnte Mone'sche enthält von hieher Gehörigem, außer der bereits angeführten Marienklage, ein sehr umfangreiches „Leben Jesu," in 1340 Versen (p. 72—128), eine Kindheit Jesu in 1086 Versen (p. 143—181), verschiedene Marienklagen, diese jedoch nur in Fragmenten (p. 199 fgg.), eine Christi Himmelfahrt (p. 254—264), endlich ein Spiel vom jüngsten Tage, aus dem XV. Jahrhundert (p. 273—304).

Zieht man hiezu noch die drei Stücke in der älteren Mone'schen Sammlung (Altteutsche Schausp. 1841), nämlich Mariä Himmelfahrt (p. 21), Christi Auferstehung (p. 109), Fronleichnam (p. 145), ferner die Mittheilung bei

---

Eine genaue Beschreibung der ältesten kirchlichen Passionsgebräuche, durch bildliche Darstellung erläutert, s. bei Mone, a. a. O. p. 7 fgg.

Schlager, Wien. Skizz. II, 16—24, sowie das Scenarium bei Fichard, Frankf. Archiv III, 137—158, so möchte man den Umkreis dessen, was von deutschen Mysterien bisher veröffentlicht ist, so ziemlich übersehen. Vgl. die namentliche Aufzählung bei Freytag, p. 61 fgg.

Ich will nun, der unmittelbaren Anschauung wegen, einige Bruchstücke aus den Mysterien selbst mittheilen: und zwar zunächst eine Stelle aus dem „Leiden Christi" bei Hoffmann, 245: eine Stelle, die überdies interessant ist, weil sie dasjenige, was oben aus dem Mone'schen Buche über die allmälige Einschiebungen erst lateinischer, dann auch deutscher Lieder angeführt ward, auf eine schlagende Weise bestätigt und erläutert. — Nachdem die Heilung des Blinden, das Begegniß mit Zachäus auf dem Maulbeerbaum u. A. schriftgemäß in lateinischer Sprache recitirt ist, folgt die Geschichte der Maria Magdalena (a. a. O. p. 246):

Maria Magdalena cantet:

Mundi delectatio
dulcis est et grata,
cujus conversatio
suavis et ornata.
Mundi sunt deliciae,
quibus aestuare
volo nec lasciviam
ejus evitare.
Pro mundano gaudio
vitam terminabo.
Nil curans de ceteris
corpus procurabo,
variis coloribus
illud perornabo.

Modo vadat Maria cum puellis ad mercatorem cantando:

Mihi confer venditor
species emendas
pro multa pecunia
tibi jam reddenda,
Si quid habes insuper
odoramentorum,
num volo perungere
corpus hoc decorum.

Mercator cantet:

Ecce merces optimae,
prospice nitorum,
hae tibi conveniunt
ad vultus decorem,
Hae sunt odoriferae,
quas si comprobaris,
corporis flagrantiam
omnem superabis.

Maria Magdalena:

Krâmer gip die varwe mir
die mîn wengel roete,
dâ mit ich die jungen man
ân ir danc der liebe noete.
Seht mich an,
junge man,
lât mich eu gevallen.

Minnet tugentlîche man
minneclîche vrouwen.
Minne tuot euch hôch gemuot
unde lât euch in hôhen êren schouwen.
Seht mich an,
junge man,
lât mich eu gevallen.

Wol dir wert daz dû bist
alsô vreudenrîche,
ich wil dir sîn undertân
durch dîn liebe immer sicherlîche.
Seht mich an,
junge man,
lât mich eu gevallen.

Postea vadat dormitum et Angelus cantet:

O Maria Magdalena, nova tibi nuntio.
Simonis hospitio hic sedens convivatur

Jesus ille Nazarenus gratia, virtute plenus,
Qui relaxat peccata populi.
Hunc turbae confitentur salvatorem seculi.

Recedat Angelus et surgat Maria cantando:

Mundi delectatio
sqq

Tunc accedat amator quem Maria salutat et quum parum loquuntur cantet Maria ad puellas:

Wol dan minneclîchen kint,
Schouwe wir krâme,
koufe wir die varwe da,
die uns machen schoene unde wol getâne.
Er muoz sîn sorgenvrî
der dâ minnet mir den lîp.

Iterum cantet:

Krâmer gip die varwe mir
sqq.

Mercator respondeat:

Ich gib eu varwe deu ist guot
dar zuo lobelîche
deu euch mächet recht schone
unt dar zuo recht wunneclîche.
Nemt si hin,
habt ir si,
ir ist niht gelîche.

Accepto unguento vadat dormitum. Angelus veniat cantando:

O Maria Magdalena
sqq.

et iterum evanescat. Tunc surgat Maria et cantet:

Mundi delectatio
sqq.

Et iterum postea obdormiat et Angelus veniat cantando ut supra et iterum evanescat. Maria Magdalena cantet:

Heu vita praeterita,
vita plena malis,
fluxus turpitudinis,
fons exitialis!
Heu quid agam misera
plena peccatorum,
quae polluta polleo
soror vitiorum.

Angelus dicat sibi:

Dico tibi, gaudium est angelis Dei supra una peccatrice poenitentiam agente.

Maria.

Hinc ornatus seculi,
vestium candores!
protinus a me fugite,
turpes amatores!
Ut quid nasci volui?
quae sum defoedanda
et ab omni genere
criminum notanda!

Sie legt nun Trauerkleider an und kauft köstliches Salboel, mit dem sie sich zum Heiland begiebt; sie singt, unter Thränen:

Ibo nunc ad medicum
turpiter aegrota,
medicinam postulans.
Lacrimarum vota
huic restat ut offeram
et cordis plangores,
qui cunctos ut audio
sanat peccatoris.

Jêsus trôst der sêle mîn,
Lâ mich dir enpfolhen sîn
Unde loese mich von der missetât
Da mich deu werlt zuo hât brâht.

Ich kume niht von den vüezen dîn,
Dû erloesest mich von den sünden mîn
Unde von der grôzen missetât
Da mich deu werlt zuo hât brâht.

Es folgen darauf, getreu nach dem Evangelium, die Einreden der Pharisäer, der Jünger, das Gleichniß von den Schuldnern, bis zu den versöhnenden Worten Christi:

Jesus cantat ad Mariam:

Mulier remittantur tibi peccata, fides tua salvam te fecit, vade in pace.

Tunc Maria surgat et vadat lamentando cantans:

Awê awê daz ich ie wart geborn!
Hân ich verdient gotes zorn
Der mir hât geben sêle unde lîp,
Awê ich vil unsaelic wîp!

Awê awê daz ich ie wart geborn,
Swenne mich erwecket gotes zorn.
Wol uof ir gûten man unde wîp,
Got wil rihten sêle unde lîp.

*

Zur Vergleichung folge hier eine noch zweite, jüngere, ins XIV. Jahrhundert gehörige Bearbeitung desselben Stoffes, aus dem Leben Jesu bei Mone, p. 49 fgg. Unmittelbar vorauf geht die Versuchung des Heilands durch den Teufel; dann unmittelbar (p. 79) folgt auch hier die Geschichte der Maria Magdalena:

Tunc Maria Magdalena una cum puella et II juvenibus curizet) dicens:*

Jch bin ein ledig junges wip
unt tragen einen stolzen lip,
ich wil mit freuden vrolich sin,

zu danzen stat daz gemude min.
weme freude ist swere,
daz ist mir gar unmere.

*Tunc dicat ad eam Marta**):*

Maria liebe swester min,
gesteme den wilden mude din,
gedenke, daz uns got hat gegeben
in dirre werlt ein krankes leben,

in dem wir gedienen sollen
godes riche, ob wir ez wollen;
dar ume wende dinen mut,
daz ist dir an der selen gut.

Respondet Maria:

Swester swig, la mich gehoren,
du mach wol sin ein alte doren,
du dedest ez auch, werestu als ich,

nu bist du gar unminneclich,
daz mustu ez ungerne,
wan nieman wil bit***) dir degel han.

---

*) d. h. chorizet.

**) Die also hier die Rolle des Warners spielt, die in dem vorigen Stücke einem Engel zugetheilt war: auch, wenn wir nicht irren, ein Zug, der auf ein jüngeres Alter dieses Stückes schließen läßt. Auch die Verwechslung der Marien (Martha, Schwester der Maria von Bethanien, zur Schwester der Maria Magdalena gemacht,) ist beachtenswerth. — Wer übrigens, der die ältere Form der Faustsage kennt, wird sich durch diese dreimalige Warnung der in Weltlust und Ueppigkeit versunkenen Magdalene nicht lebhaft erinnert fühlen an jene gleichfalls dreimalige Warnung des Faust, in der Nacht, da sein Pact mit dem Teufel abläuft? Siehe die kürzlich erschienene Simrock'sche Ausgabe des ältesten Puppenspiels vom Faust, von der noch später die Rede sein wird. Dergleichen kleine und in ihrer Wirkung doch so gewaltige Züge (das Urbild ist ohne Zweifel in dem dreimaligen Hahnenruf in der Geschichte des Petrus zu suchen) werden leicht typisch und erben durch Jahrhunderte fort. —

***) bit für mit: „fängt in der Gegend von Alzei an und geht über den Hunsrücken bis in das

Es wird darauf das Begegniß Christi mit Petrus und Andreas eingeschoben:

Tunc veniat Maria Magdalena secundo, dicat tripudians:

Wie stolz ist nu min muot,
mich dunket der werlete vreide guot,
wir sollen springen und danzen
und auch mit den knappen ranzen.
der uns nit gern sehe vro,
der muoze verbornen als ein stro.

Tunc dicat Marta:

Awe Maria, wie ist mir so leit,
daz dich die dorheit so verleit;
der divel git solichen rat,
der diner selen ubel stat.

Respondet Maria:

Marta liebe swester,
daz dede du mir auch gestern,
ich weiz wol, daz ist din grostes leit,
daz du nit salt wesen gemeit
als ich; nu bistu gris und alt,
der lip ist dir von alter kalt,
nu gang, spin dinen rocken,
daz dich der divel zocke.

Es folgt hierauf die Geschichte mit der Ehebrecherin, worauf Magdalena zum drittenmale getanzt kommt:

Tunc tertio Maria Magdalena tripudians dicat:

Wir sollen aber vorbaz me
dit freuden leben reht als e,
unt kumet des suzen megen zit,
die mangen herzen vreude git.

Respondet Marta:

Maria, dis schimpes ist zu vil,
uns allen nahet des dodes zil,
von dem niemand gewenken mac,
dar nah kumpt der jungeste dag,
der damne dit freiden wil erstan,
der solte sich dorheit irlan.

Respondet Maria:

Wer ie wil lange walten,
der wirt von gode geschalten;
awe der leiden mere,
die sint mir alzu swere!
e ich verlere minen got,
ich liez e aller der werlnte spot.
nu gib mir swester dinen rat,
wie gebuzne ich mine missedat.

Respondet Marta:

Maria swester, kere
zu Jhesu dem viel heren,
der ist so milde und ouch so guot,
daz er dir trostet wol den muot.

Nachdem darauf die Geschichte Simons des Aussätzigen eingeschoben und Jesus bei ihm zu Tische gegangen ist, kommt Marta, ihrer Schwester zu sagen:

Swester, ist dir dine sunde leit
so salt du balde sin bereit,
wan ich han wol vernommen,
daz Jhesus in dise stat ist kommen,
der kan dir geben guten rat
ume dine groze missedat.
nu ile balde zu ime hin,
daz wirt vorwar din gewin.

Dicat Maria Jhesu:

Jhesu vil liber herre min,
ich bin eine groze sunderin,
ich han gesundet al zu vil
uber alle rehte maze zil;

Moselthal und weiter hinab" (Mone p. 70), wo wir, nach der niederländischen Grenze zu (s. ebendas.), daher auch den Entstehungsort dieses Stückes zu suchen haben: eine Herkunft, für die, wenn unser Gefühl uns darin nicht täuscht, auch übrigens die platt realistische, prosaisch derbe Auffassung des ganzen Stückes, verglichen mit dem vorigen, zu sprechen scheint.

daz ist mir innecliche leit,
erzeuge mir din barmherzekeit,
oder ich bin ummer me verlorn;
uwe daz ich je wart geborn!
ich han grozer sunden vil gedan,
owe hede ich sie verlan,
so wer mir vil desto baz.
Ach Jhesu aller Dogende ein vaz,
du mir dine helfe schin
und lihtege mir mines herzens pin,
so wil ich ummer sunde lan
und wil in diner lere bestan.

Hic cantet angelus ter: silete. Tunc Jhesus cantet versum: dimissa sunt, et dicat:

Alle dine sunde sint dir vergeben,
bezzer verbaz din leben;
wan dine minne ist also groz,
daz ich noch nie vant dir genoz.

Darauf Salbung Jesu, Murren und Zurechtweisen Judas Ischarioths, Abschied Jesu von der Magdalena:

Maria du salt han auch minen sein
und gang in din hus wider hein.

Respondet Maria:

Der unverscheiden driveldekeit
si ummer gnade und ere geseit.

worauf das Stück, immer streng nach Maßgabe des Evangeliums, zu anderen Ereignissen übergeht. — Ueber die symbolische Beziehung und Gegeneinanderordnung der mehrfach bezeichneten Einschiebsel und Zwischenhandlungen s. Mone, a. a. O. p. 52.

Schließlich noch eine Probe aus der Auferstehung Christi (Mone, Altt. Schausp. 107.) Christus ist erstanden, die Thore der Hölle sind gesprengt, die Altväter Adam und Eva, als von denen alle Sünde herstammt, befreit: da, wie sie in den Himmel eintreten wollen, kommt eine arme Seele (anima infelix) gelaufen, möchte auch gern mit hinein: aber der Teufel packt sie und spricht (p. 117):

Neyn, neyn, du bußer wicht,
du kumest mir von hynnen nicht.

Anima dicit:

Awe, awe, awe,
mir thon dy teufel alzo we,
Jhesus lieber Here,
schal ich nicht mit dir von hinnen kere?

Item anima dicit:

Gnade Herre, Lucifer,
ich waz eyn armer becker,
wen der teyk waz czu grüz,
ich brach davon einen cloz
und warf en in dy kligen,
daz muz ich in dy helle gedyge.

Inzwischen entwischt sie glücklich: worauf Lucifer dem Satanas, seinem Untergebenen, Auftrag ertheilt, „keyn Anian" (gen Avignon, wo damals, zur Zeit der großen Kirchenspaltung, der verrufene Sitz der Gegenpäpste war) zu laufen, „babest und Cardinal" und überhaupt alle Sünder, groß und klein, vornehm und gering, heranzuschleppen. Satan gehorcht, bringt einen Haufen Seelen geschleppt, die erste spricht:

Prima anima dicit:

Gnade, liber Lucifer,
ich war eyn armer schüster,
ich sacze den lüten büße solen an,
dar an hab ich nicht recht getan,
und swer sy warn czwer alzo gut,
dez muz ich in der helle glüt.

Secunda anima dicit:

Ich waz eyn armer kappelan,
daz waz nicht wol an getan,
wen ich hürte der glocken klang,
so hatte ich wunderlich gedang,
mit czwen schonen wiben
müst ich dy czit vortriben,
wen mir dy eyne entran,
so greif ich dy andern an.

Tertia anima dicit:

Gnade, here Lucifer,
ich waz eyn armer byrschencker,
ich gab eyn maz, daz waz czu cleyne,
dar ümm müz ich ymmer weine.

Quarta anima dicit:

Gnade, here Lucifer,
ich waz eyn armer fleyschawer,
ich wandirte an dy lant,
da ich eyne vynnechte swe vant,
ich nam sy uff mynen rücke,
ich drug sy in dy fleißer hütte,
ich swer uff dy trwe myn,
ez wer eyn reynes burgelin*).

Quinta anima:

Gnade, here Lucifer,
ich waz ein armer schroter,
ich stal dy schroten
dy grünen und dy roten,
dy . . . und dy wißen,
daz muß ich dy helle beschißen.

Sexta anima dicit:

Gnade, here Lucifer,
ich waz eyn helser**)
ich helste dy mayt um eyn lot,
dy frawen um eyn brot.

Lucifer dicit:

Sathan, lyber geselle,
den brynge nicht in dy helle,
komt her in dy helle myn,
wir musten alle kebes kinder syn.

Tunc Sathan animas ducat ad infernum. Lucifer dicit:

Awe, awe hoffart,
daz dyn ye erdacht wart,
ich waz eyn engel klar
und lüchte ubir aller engel schar,
ich hatte mich daz vermeßen,
daz ich welde hochir han geseßen,
wan der ware got,
der da ist der hoste rat;
darzu brachte mich myn hoffart,
daz ich ernyder gestoßen wart
vil tyff in dy helln
ich und alle myn gesellen,
wy dem, der tribet hoffart,
iz wert em alles czu der sele gespart,
ouch mußen sy liden gruße not,
we dem, der da hoffart tüt.

rc. rc.

Zu pag. 17: **Eine künstlich erbaute Bühne** rc. Vgl. Schack, Gesch. d. dram. Lit. in Spanien I, 53 fgg: „Das Personal und der Apparat, die zu diesen Stücken erforbert wurden, müssen ungeheuer gewesen sein. Die Einrichtung des Theaters wird folgender Maßen geschildert, und man kann annehmen, daß diese Schilderung uns im Wesentlichen nicht bloß den Zustand der französischen, sondern auch den der übrigen Bühnen im damaligen Europa zeigt; für England und Deutschland wenigstens wird dies durch ausdrückliche Zeugnisse be-

*) burgelin für bergelin, kleines Schwein, Eberchen; vynnichte swe = finnige, kranke Sau.
**) helsen = kosen, buhlen; Helser, Buhler.

stätigt. — Der Schauplatz zerfiel in drei Theile. Oben nach hinten zu stand ein hohes Gerüst, den Himmel und das Paradies vorstellend; auf ihm befanden sich der Sitz Gottes und der Thron der heiligen Dreieinigkeit, von Engeln und Heiligen umgeben. Unterhalb dieses Gerüstes lagen die Erde und das Purgatorium; ganz unten aber die Hölle, in Gestalt eines Drachens, durch dessen Rachen die Teufel emporstiegen und hinabfuhren. Zur Seite war eine Nische mit Vorhängen, wo, wie man annahm, alles das vorging, was nicht vor die Züschauer gebracht werden konnte; zugleich standen auf der Bühne selbst Bänke, auf die sich die Schauspieler nach Beendigung ihrer Scenen niederließen *). Die Sitze der Zuschauer waren reihenweise hinter einander erhöht und wie die Bühne nach religiösen Ueberlieferungen benannt; die höchsten hießen das Paradies. Um Decorationen und Maschinerie der Bühne so glänzend wie möglich auszustatten, scheute man weder Mühe noch Kosten. Wenn die Darstellung im Freien statt fand, scheint man sich eines beweglichen, auf Räder gestellten Brettergerüstes bedient zu haben." — Vgl. Mone a. a. O. 268, nebst dem ganzen Spiel vom jüngsten Tage, das durch zahlreiche unzweideutige Angaben auch in scenischer Hinsicht von Wichtigkeit ist, sowie namentlich das schon früher erwähnte Scenarium bei Fichard.

Das **zahlreiche Personal** sowie die **lange Dauer** der Mysterien betreffend, vgl. Mone, Altt. Schausp. Einl. p. 16; Hoffmann, Fundgr. II, 244; Fichard III, 152; Vulpius Vorzeit, Bd. IV, St. 2, p. 99. Zu Frankfurt am Main z. B. ließ der Rector Enolph Presbyter im J. 1467 eine Tragödie von der Passion Christi aufführen, in welcher zweihundert Personen spielten. Ebendaselbst gab im nächstfolgenden Jahre ein anderer Rector, Bach mit Namen, ein Jüngstes Gericht mit gleichfalls zweihundert Personen, sowie 1498 eine Passion des Heilands mit 265 Personen, welche acht Tage währte.

Zu pag. 17: **es wird ein Scherz, ein kräftiger Witz, ein lustiges Zwischenspiel eingeschoben.** Ein derartiges Einschiebsel, um von dem Mercator, dem Krämer, in dem oben (p. 30) mitgetheilten Bruchstück ganz abzusehen (Hoffmann a. a. O. p. 297, 247), findet sich, in breiter Ausführlichkeit (es sind allein über fünfhundert Verse), in der **Auferstehung Christi**, bei Mone, Altt. Schausp. 107 (vgl. Hoffm. 297). Dasselbe schließt sich dem von uns p. 34. 35. mitgetheilten Bruchstücke fast unmittelbar an. Nachdem nämlich die Sünder in die Hölle hinabgeführt sind, singen zuerst die drei Marieen einen Gesang am Grabe Christi. Sobann tritt der Mercator, der Krämer, mit Weib und Magd auf und spricht (Mone 123):

Got grüß uch ir hirn ubir al
alz sprach der wolf und kückte in der genße stal,
der mir kende gewisen eyner knecht,
der mir czu dinste were recht,
dem welde ich sulich lon geben
daz er das jar nicht kende ubir leben.

Darauf meldet sich „Rubyn" (bei Hoffmann, wo er gleich zu Anfang des Stücks unter den Feinden Christi vor Pilatus auftritt, „Ruibein der jude" genannt); er schildert sich selbst:

*) Beweisstellen dafür, daß alle mitspielende Personen sich gruppenweis auf der Bühne befanden, s. bei Mone Schausp. d. Mittelalters, p. 137.

Ich bin gar eyn getruwir knecht,
czu frawen dinste tuge ich recht.
wult ir mir sie dancken,
ich czy mit uch kegen Francken
mit uwer frawen kapeltreten *),
ich helf ir uch den flachz geten
und darczu dy mān ryben,
als man tut den jungen wiben.
czu Francken han ich vil gelogen,
czu Beygern vi lüte betrogen;
wult ir mit mir durch dy lant,
wir werden beyde geschant.

Darauf verhandeln sie wegen des Lohnes:

Mercator dicit:

Nu sage an, lyber Rubin,
wy grie **) ist daz lon din?

Rubin dicit:

Here, funf schillinge,
daz ist myn gedinge.

Mercator dicit:

Wy mag gesin die lon so gröz?
nu bistu doch under der huben blöz.

Rubin dicit:

Ich bin under der huben nyrgent kal,
ich habe in dem nacken kulpechte har.

Mercator dicit:

Rubin nu beyte vorbaz,
so gronet daz graz,
und loubit der stog
und czickelt der bock,
so gebe ich dir von lechtgen ***) eyn rock,
ouch gebe dir von samden †) eyne brüch,
und eyn hembe und myn alde hosen dar czu,
dy czüst du an spot und fru.

Rubin ist es zufrieden, vorausgesetzt, daß der Mercator ihm dagegen gestattet:

daz ich dy czit vortribe
mit dinem jungen wybe
dez obendez by dem füre,
dez wer mir just gar türe.

Der Mercator hat nichts dagegen einzuwenden: und so tritt Rubin seinen Dienst an, indem er dem Publikum die Ankunft des berühmten Quacksalbers verkündet und es zu seiner Bude einladet. Er singt:

Hy komt meister Ypocras
de gratia divina,
sin müter eyner meister eyn sclegel vras
in arte nudicina,
her sprach, er welde eyn meister sin
und waz von kunsten riche,
waz man em der gesunden brenge,
dy macht er alle siche.

Auch eine Anrede an das Volk hält er:

Nu swiget alle gliche,
beide arm und riche,
beide frawen und man,
dy sich hy gesammet an:
uns ist kunt in dy lant
eyn arczt wit bekant,
her ist geheißen Ypocras,
vorwar sult ir wißen daz,

*) ?
**) zusammengezogen für gering.
***) ?
†) samden = Binsen, Gras; brüch = kurze Hosen.

er hat durchfaren manche lant,
Hollant, Probant*), Rußenlant,
Prußenlant, Caberny, Almeny,
noch vorbaz in der wosten Romany
ist er eyn meister ubir alle erstige**).
noch mer ich uch gesage kan,
min meister ist eyn kloger man,
wirt eyner in den mantel wunt,
kumt her czu em, her macht en gesunt;
dennoch sage ich uch wol mere
von syner heilgen lyre,
dy blinden macht er sprechen,
dy stummen macht er eßen,
her quam zu erstige alzo vil,
alzo eyn esel czu seyten spil.

Darauf befiehlt sein Herr ihm, den Kram aufzuschlagen. Aber Rubin ist bequemer Natur, er nimmt sich einen zweiten, einen Unterbedienten, Pusterbalk mit Namen, ein verwachsenes, gespenstiges Ungethüm; Rubin beschreibt ihn:

So schawe welch eyn knappe!
er kumt gesprungen alz eyn trappe,
eya waz kan er swaczen!
er hat eyn nase alzo eyn kacze,
er ist ubir dy schuldern breit,
syn rücke manchen hocker treyt.
nu sage helt-knebelin,
wy ist geheißen der name din?

Pisterbalk dicit:

Here, ich heiße Pastüche
und lege under dem struche;
wan der herde czu velde tribet,
wylch mayt da hynden blybet,
dy werff ich da neder
und erswinge er ir geveder***),
ich ribe er kletten in den bart.
ich heiße der krum Eckart,
ouch han ich gelogen alz eyn schalck,
ich heiße czwar Pusterbalk.

Aber auch Pusterbalk ist ein fauler Knecht, sie gerathen beide aneinander:

Et sic percutiunt se, unus dicit:

Flach!

Alter dicit:

fach!

bis der Herr die Prügelnden aus einander treibt. Rubin nimmt sich darauf einen neuen Knecht, Lasterbalk mit Namen: der Quacksalber habe ihm versprochen, ihn zum Ritter zu machen, allein er fürchte, es werde nichts daraus werden,

ez sy dan, daz sich babest mit dem keyser bericht †).

Lasterbalk soll ihm nun dazu verhelfen, er soll ihm, wenn er Ritter ist, sein Schwert nachtragen,

und salt mir uff seczen myne rittirs hube
und salt mir dy Federn uz dem hare kluben.
und solt dinen unvorspart
Anthonien myner frawen czart:

— mit welchem Letzteren Lasterbalk sogleich den Anfang macht, wiewohl mit schlechtem Erfolge. Darüber betrübt er sich so, daß er ins Kloster zu gehen beschließt:

czwar ich wil uff deser fart
laßen wachzen mynen bart
und wil mich in eyn closter geben,
dar inne wil ich vorczeren myn leben:
hir um so bit ich uwir stüre,
wurste, flecke, wampan czu dem füre
nu wicht ir frawen und ir man,
nymant hyndere mich dar an.

*) Probant = Brabant. Caberny = Italien? Almeny = Armenien.

**) erstige = erczstige = Aerzte.

***) = Gefieder; hier die Haare.

†) vertrage.

Darauf Jahrmarktscene, spaßhafte Streitigkeiten zwischen Rubin, Pusterbalk, dem Mercator; die drei Marien (dieser Zug ist wohl zu beachten, er ist das einzige lose Band, durch welches das Zwischenspiel mit dem geistlichen Mysterium verbunden wird) kommen an die Bude, Salben einzukaufen für den Leichnam des Herrn; die Frau des Quacksalbers macht ihm Vorwürfe, er habe zu billig verkauft: Zankscene, Prügelei zwischen den Eheleuten; die Frau, unwillig über die erlittene Mißhandlung, läßt sich, sammt Hab' und Gut, von Rubin entführen: der Quacksalber jammert ihnen nach; Schluß des Zwischenspiels, worauf sogleich wieder die Engel eintreten und die fromme Handlung, in entsprechender Weise, wieder angeknüpft wird. — Denselben Stoff, nur noch ungleich derber und zotiger, in einem böhmischen Osterspiel, s. bei Hoffmann Fundgr. II, 337. —

Wie vollständig übrigens in dem Rubin dieses Zwischenspiels der spätere Hanswurst, in seiner Bedientenrolle, seinen vorsätzlichen schalkhaften Mißverständnissen (ein Zug, den er mit dem gleichzeitigen Eulenspiegel theilt und der der eigentliche Haupt- und Grundzug der deutschen komischen Person zu sein scheint), seiner Unflätigkeit, seinen Schimpf- und Prügelscenen 2c. vorgebildet ist, darauf braucht hier wohl kaum erst hingewiesen zu werden, da die Sache deutlich genug ist, um für sich selbst zu sprechen. — Vgl. Mone, Altt. Schausp. 17. 18. 176. Schausp. d. Mittelalters 135. Freytag, p. 55.

Zu pag. 18: Jahrmärkte, Messen 2c. Vgl. Mone, Altt. Schausp. p. 18: „Die nächste Veranlassung zu diesem fremdartigen und ungeeigneten Zusatz (d. i. den komischen Zwischenspielen) lag in den Jahrmärkten und Messen, die mit großen Kirchenfesten abgehalten wurden."

Ebendaselbst: und mehr als einmal wird uns gemeldet 2c. So z. B. wurde zu Stuttgart 1511 das jüngste Gericht aufgeführt: das Theater fiel ein, die Hölle gerieth in Flammen, die Teufel liefen erschrocken davon, und der Weltrichter fiel vom Stuhle und brach beinahe den Hals. Ebenso ging es zu Tangermünde, wo einige Raketen die Hölle anzündeten. Ein gleicher Unglücksfall ereignete sich in Leipzig, bei einer theatralischen Aufführung im Paulino: das Theater fiel ein, schlug zwei Knaben todt und beschädigte viele Menschen 2c. S. Vulpius a. a. O. p. 105, auch (Gothaischen) Theaterkalender f. 1797, p. 66. — Berühmte Unfälle aus früherer Zeit sind der Tod des Markgrafen Friedrich zu Eisenach, veranlaßt durch ein Spiel von den fünf klugen und den fünf thörichten Jungfrauen im J. 1322 (Freiesleben's Kleine Nachlese zu Gottsched's Nöth. Vorr. p. 6—14) und der Einsturz eines Hauses zu Bautzen, während einer Darstellung der heil. Dorothea, 1412: Flögel IV, 290. 291. Theat. Kal. f. 1782, p. 123. — Vgl. Hoffmann, Fundgr. II, 243.

Zu pag. 19: Kaiser Heinrich der Dritte bei seiner Vermählung zu Ingelheim. S. die näheren Citate bei Freytag, p. 22.

Zu pag. 19: Es fehlt ferner nicht an Spuren 2c. S. Docen, Miscellan. II, 193: „Zu Ende enthält diese ansehnliche Handschrift noch ein paar Mysterien, woraus man auf die Vermuthung gerathen könnte, unsere Sammlung wäre ehedem in den Händen solcher umwandernder Leute gewesen, die mit der poetischen, theatralischen und musikalischen Kunst eine Art Gewerbe getrieben." Vgl. Hoffmann a. a. O. p. 240. Auch schon das früher (p. 25) citirte Verbot

Karls des Großen deutet auf Aehnliches: denn wenn es damals nicht bereits „Scenici,“ d. i. Histrionen, Schauspieler, fahrende Leute gegeben hätte, welche geistliche Kleidung auf die Bühne brachten, wie hätte man es verbieten mögen? Und wiederum wo hätten die Sceniker dergleichen Kleidung benutzen können, außer wo sie geistliche Stoffe darstellten, also bei geistlichen Spielen? — Ueber die fahrenden Leute, die Joculatores, homines vagi ꝛc. im Allgemeinen siehe die sehr fleißige und übersichtliche Zusammenstellung bei Freytag, p. 18—32.

Zu pag. 21: Hans Rosenblüt. Vgl. über ihn Büsching und von der Hagen, Grundriß, p. 520 fgg. Gottsched, Nöth. Vorr. I, 11—27. Canzler und Meißner, Quartalschrift I, 1. p. 51. L. Tieck's Deutsch. Th. I, Einl. p. VIII. — Abdrücke, zum Theil auch Auszüge seiner Stücke findet man bei Gottsched a. a. O. I, 14 fgg. II, 42—80. Tieck a. a. O. I, 3—16. Marggraf, Kaiser Maximilian und Albrecht Dürer in Nürnberg, ein Gedenkbuch (Nürnberg 1840). Es sind namentlich folgende: I. Eyn vaßnacht Spil von den Syben Meistern (gebr. bei Gottsched II, 43—48), II. Des Turcken vaßnnachtspil (ebendas. 48—58. Tieck a. a. O. 3—11), III. Eyn vaßnnacht Spil von dem Jüngling (Gottsched I, 58—62), IV. Die Kuchenspeise (ebendas. 70—74), V. Eyn vaßnnacht spyl von dem pawern und dem Bock (ebendas. 75—80. Tieck, 12—16), VI. Eyn vaßnnacht Spil (von dem geistlichen Gericht: bei Gottsch. 62—70), VII. Die Großliebhaber vaßnnacht (in der Marggraf'schen Gedenkschrift). Außer diesen sieben Stücken existiren noch einige bloß handschriftlich (s. Falckensteins Beschr. der Dresd. Bibl. p. 381), nämlich: VIII. Eyn vaßnacht Spil (soll mit Nr. 6. übereinstimmen). IX. Van dem König auß Engellant. X. Von dem pawern mit dem Fleischgaben. XI. Von drei in eyn Haus entronnen. XII. Von zwei Eeleuten. — Diese sämmtlichen Stücke (doch kann ich nur von den gedruckten urtheilen) sind außerordentlich schmutzig; das Interesse darin dreht sich fast ohne Ausnahme um eheliche Angelegenheiten, und zwar werden dieselben mit einer Derbheit, einer Lust an groben, unflätigen Worten und Bildern behandelt, welche, nach den wiederholten Entschuldigungen zu schließen, die der Dichter selbst für nöthig gefunden *), sogar die ziemlich lockeren Grenzen überstiegen zu haben scheinen, welche damals für derartige Dinge gesetzt waren. Heutige Leser daher fällt es schwer, wenn nicht gar unmöglich mit Rosenblüt bekannt zu machen, ohne ihren Ekel zu erregen, zumal da von jener großartigen Weltanschauung, jenem Alles überwindenden Humor, der z. B. Aristophanes' Nacktheiten verklärt, sich bei Rosenblüt auch keine leiseste Spur entdecken läßt; es ist die bloße Brutalität, die Ungeschlachtheit der Sitten an sich. Die beiden mittheilbarsten Stücke hat Tieck, nach

*) z. B. am Schluß des geistlichen Gerichts (Nr. VI, Gottsch. p. 70):

Herr der wirt nu gebt vnns ein gute nacht
Ob wir es zu grob hetten gemacht
So solt Ir es für einen schimpff [d. i. Scherz] verstan
Wenn alle die heint zu euch gen
Die wollen mit euch schimpffen und lachen ꝛc.

Ebenso bei der Kuchenspeise (Nr. IV, Gottsch. 74):

Herr der wirt nu gebt vnns gute Nacht
Den schimpff den wir hie haben gemacht
Hett yemant dorynnen zu grob gesprochen
Damit er ewer Hawßern hett zubrochen
Daß solt ir euch nicht lassen verdrießen
Vnd solt vns der vaßnnacht lassen genießen ꝛc.

Und bei dem pawern mit dem Bock (Nr. V, Gottsch. 80. Tieck 16):

Her der wirt ir solt vnns Urlaub geben
Vnd furet die zeyt ein rechtes Leben
Ob wir es zu grob hatten gespunnen
Damit wir ewer vngunst hetten gewunnen
So wollen wir lenger gen zu schul
Auf das Rathhawse vn er dem pfeiffen stul ꝛc.

Gottsched's Vorgang, veröffentlicht; so mag hier ein Versuch gemacht werden mit den „Syben Meistern," dem unanstößigsten von den anstößigen: und allerdings sind gerade diese die charakteristischen.

Eyn vaßnacht Spil von den Syben Meistern.
(nach Gottsched a. a. O.)

Der Herold.

Nu horet Ir Fremben vnd Ir kunden
Hie wirt groß kunst und weisheit funden
Bei Syben weisen meistern gra
Briscianus mit gramatica
Die lert lateinisch reden vnd sprechen
Die silben spalten piegen vnd prechen
Hie findt man loyca mit irer list
Die lert was valsch vnd vnrecht ist
Sie krumpt sie slicht sie gentzt sie trent
Die lug sie bey der warheit kent
Ir meister heist Aristotiles
Die Geometria lert Euclites
Die misset hoch tieff eng vnd weyt
Kurz lang smal preit die kunst das zeit
Tullius lert Retorica
Hübschlich reden neyn und Ja
Vnd mit geblumten wortten dictiren
Vnd sach von sach specificiren
Bohetius lert die musica
Wie vt re mi fa sol vnd la
So süß herclinget auf seyten spilen
Mit vingern vnd mit vederkilen
Pitagarus leret practiciren
Vnd kan auch wol awß zifferiren
Wie sich yeder numerus gemert
Die Aritmetrica das lert
Astronomia geit zu uersten
Wie sunne vnd mond souern vmbgen
Vnd wie sie all frücht würken hie vnten
Das hat mein Herr kunig Tholomeus gefunden
Ob yemannt die kunst hie lernen wolt
In kurzer weyl vnd vmb cleynen solt
Der sulle es den meistern offennbaren
Vnd sulle In das mit worten erclern
Wie er heiß vnd were er sey
Der lernen wolle der trete herpey.

Der Jungling.

Nu hert Ir weisen meister Ir frumen
Ich bin durch frawen willen awß kumen
Vnd wil mich in allen den kunsten nieten
Damit man mag frawen dinst erpieten
Vnd was in zu dinst mag geschene
Dem wil ich varren nach reyten vnd gene
Nu bite ich euch mit großer fleh
Das Ir mir sagt das Ich verste
Ob man mit diesen kunsten allen
Den frawen mag gedinen vnd wolgefallen
Kennt Ir mich das in kurtz bescheiben
So wil Ich Christen, Juden vnd Heiden
Von Ewern Hohen kunsten sagen
Vnd wil ewern breise in allen landen tragen.

Der erst Meister.

Ein Man der frawen dienen sol
Der bedarff Gramatica recht wol
Das er Ir dyen mit rechtem fleiß
Das er ist nyder Iren Hohen preiß
Wann frawen dinst ist gar vngleich
Einer vngeschaffen einer fewberlich
Einer bey tag einer bey nacht
Das es sich offt in ein wingen sagt
Doch wer frawen wol dyenen kan
Der tregt kein affen cleyt an.

Der annder Meister.

Einer der frawen dienen wil mit fleiß
Der bedarff zu wißen swartz vnd weiß
Halten vnd laßen nicht tewschen vnd essen
Henngen vnd heben nicht felen vnd treffen
Nicht zwey geheißen vnd drew gefelt
Vnd allweg mitt sein one gelt
Nicht groẞe clage vnd cleine smertzen
Vnd heiß Im munde vnd kalt im hertzen
Vnd cleine geschafft vnd groẞe vnrw
Das gehert keinem frawen dyener zu.

Der dritte Meister.

Einer der in frawen dienst wil leben
Dem ist Geometria eben
Wenn er nackent ist vnd sie bloß
Die lert in den zirkel vnd winkelmoß
Des er ir hubsch dar kan meßen
Wieuil sie fleischs ein mal sol essen
Das sie ein rechte genug daran hab
Wer das nit kan der ist schab ab
Vnd weren zehen kunig reich sein
So muß er dennoch der frawen genß-
löffel sein.

Der vierd Meister.

Rethorica die lert einen man
Das er mit frawen wol reden kan
Nicht vil geschreyß vnd wenig wollen
Als offt thun die narren vnd vollen
Vnd golt geheißen vnd kupffer gelten
Vnd voren loben vnd hinten schelten
Vnd oben schen vnd vnten der schawer
Vnd awßen edel vnd Innen ein Bawer
Welcher man den frawen recht dyenen wil
Der gelob In wenig vnd Halt In vil.

Der funfft Meister.

Ein man der frawen dienen wil
Der bedarff gesangs vnd seytenspil
Damit er hoch vnd nyder reicht
Wan süeße stym frawen erweicht
Das sie gein den Mann auf entlewnt
Der vor nicht gewesen ist Jr freunt
Das sie sollich freuntschafft zu Jm trägt
Das sie sich offt an sein arme legt
Vnd offnet im der frewden gaben
Darumb kan Jm die Musica nicht schaden.

Der sechst Meister.

Die Arismetica die zelt
Wie offt vnd dick ein Junge Helt
Den frawen dyenen sol mit seinem leib
Das ich Jn einer frawen dyener schreib
Hat Er gekempfft gestürmt vnd gestriten
Geschermutzelt mit scharpffen gleim geriten
Gethurniret gestochen getanzt gesprungen
Mit snellen gelauffen mit starken gerungen
Vnd mit Hohen eren ist kumen her
Erst schreyb ich Jn ein halben frawen
Dyener.

Der sybend Meister.

Astronomia ist ein kunst
Die einem wolff hilfft zu frawen gunst
Ein man do leyt bey weiben
Vnd wil sein menlichs werck treiben
Der sol sich nemen der rechten zeit
— — — —*)
Wann rechte zeit macht grunen ein Jglichs
krawt
Dorumb wer zu rechter Zeit pawt
Der gewint ein fruchtreichs eren
Das kan die kunst Astronomia beweren.

Der Jungling.

Jr weisen Meister wol gelart
Jch danck euch ser auf dieser vart
Das ir mich habt wol entricht
Darnach ich lang must haben geticht
Das hab ich hie bey euch gefunden
Nun wil ich den fremden vnd kunden
Von ewren hohen kunsten sagen
Vnd wil ewren preise in alle lant tragen.

Die Frawen.

Hert Junger Man wir haben euch wol
vernomen
Das ir durch frawen willen seit awß kumen
Vnd wolt euch in allen den kunsten nieten
Damit man Vnns frawen mag ere erpieten
Mit kunst mit tantzen vnd mit springen

*) Lücke des Gottsched'schen Abdruckes.

Mit stechen mit thurniren mit sagen vnd mit singen
Vnd alltzeit vnnser lob gemeren
Darumb wollen wir euch mit diesem clepnot vereren.

Der Jungling.

Ir außerwelten frawen all
Ich danck euch sere mit reichem schall
Das Ir mich habt also verert
Ewer lob sol von mir werden gemert
In allen lannden verren vnd weit
Was freude mir diese werlt geit
Das sust mich nit so sere in dem hertzen mein
Als wenn ich alltzeit in ewern dinst soll sein.

Der Herolt.

Herr der wirt Ihr sult vns vrlaub geben
Vnd sult die vaßnnacht mit frewden leben
Wan trawern macht manchen man
Das Er mit frawen nicht schympffen kan
Trawern macht manche frawen vertzagt
Das sie einem das vnter gemach versagt
Dorumb last euch trawern layden
Es haben gesetzt die weisen heyden
Das trawern mag kurtzen das leben
Trawern mag nichts guts geben
Dorumb so habt die vaßnnacht guten mut
Wan wer der Zeit nicht ir recht thut
Den zeleen die weisen für ein gauch
So spotten sein die frawen auch
Dorumb sult ir frolich leben
Der pabst hat vnns den gewalt geben *)
Wen wir die vaßnnacht nicht frolich funden
Den wolt wir biß Suntag In den pan lassen verkunden.

Zu pag. 21: Hans Folz. Vgl. über ihn Hagens Grundr. p. 368. 524. Museum von Büsching und Hagen II, 317—323. Er war aus Worms gebürtig, lebte jedoch, wie im Text angegeben, zu Nürnberg. Seine Fastnachtspiele, da es an neueren Abdrücken derselben fehlt, sind wenig bekannt; ihre Titel lauten: I. Das Faßnachtspil von einem pawern Gericht (zuerst gedr. Nürnberg 1474). Die handelnden Personen darin sind: der Einschreyer (= Prolog). Der erste kläger. Der erste Antwortter. Der richter. Der erste vnd der ander schöppe. Ein ander kläger. Der Vrteiler. Noch ein kläger. Der tanz Forderer. Der ausschreier (= Epilog) vnd ein pawer. Es schließt mit dem Wunsch:

Wem mit solcher kurz weyl sey wol
Dem bescher got seyn hauß vnd hoff vol.

(S. Mus. a. a. O.) II. Ein teutsch wahrhaftig ystori von wannen das heylig römisch reich seinen ursprung erstlich habe vñ wie es darnach in deutsche lãt kummen sey. III. Ein hübsch faßnacht spil von einer gar pawrischen pawrn heyrat, seer kurtz weylig und gut zu lachen. IV. Von einem wirtzknecht vnd der haußmagd. V. Von dem künig Salomon vnd Marckolff vnd einem narre, ein hübsch Faßnachtspil new gemacht. VI. Ein fastnachtspil von pulern den fraw venus ein vrteil fellt. VII. Ein fastnachtspil von den die sich weiber narrn lassen. VIII. Das Kargenspil, ein Gespräch in Reimen zwischen einem reichen Kargen vnd einem armen dürftigen. IX. Von einem Arzte vnd einem Kranken. Es hatte sieben Acte; die Personen sind: Der Einschreyer. Ein pawr. Der Krancke. Des krancken fraw. Der Artzt. S. Mus. a. a. O.

*) Scheint ein herkömmlicher Scherz gewesen zu sein; vgl. den Schluß von Nr. IV, Gottsch. p. 74:
Dan wen wir yetzundt nicht frölich funden
Den wolten wir in des Bapsts echtbuch verkunden.
Ein andermal sollen die Traurigen zur Strafe „In vnnser narren buch" geschrieben werden: Schluß von Nr. VI, Gottsch. p. 70.

Zweite Vorlesung.

Die Reformation. Einwirkung auf das Theater. Religiös politische Dramen. Einführung der antiken Literatur. Uebersetzungen des Terenz rc.

In meinem neulichen Vortrage habe ich mich bemüht, Sie mit den frühesten, gleichsam stammelnden Anfängen des deutschen Theaters bekannt zu machen. Wir sahen, wie die Neigung zu theatralischer Darstellung, als ein angeborenes, ursprüngliches Erbtheil der menschlichen Natur, sich frühzeitig auch bei den Deutschen geltend machte; wie zuerst die Geistlichkeit, zu schwach, diese Neigung auf die Dauer zu unterdrücken, sich ihrer leitend bemächtigte; wie sodann, in Uebereinstimmung mit den Entwicklungen der Geschichte im Allgemeinen, innerhalb dieser religiösen Schauspiele selbst weltliche Elemente hervortraten; ja wie endlich aus diesen Elementen, mit Wiederaufnahme ursprünglicher heidnischer Lustbarkeiten, unter den Händen bürgerlicher Dichter die weltliche Komödie, der Fastnachtschwank, sich entwickelte; wie jedoch weder jene geistlichen, noch auch diese bürgerlichen Kreise im Stande waren, das deutsche Theater über die ersten rohesten Versuche hinauszuführen und ihm eine edlere künstlerische Gestalt, einen bedeutendern volksthümlichen und dabei zugleich allgemeinen, zugleich idealen Inhalt zu verleihen: schon darum nicht, weil das nationale Leben selbst, dessen Ausdruck zu werden das Theater, damals wie immer, sich bemühte, in keinem dieser Kreise zu seiner vollen lebendigen Geltung gekommen war: und wie es daher eines neuen großartigen geschichtlichen Ereignisses, einer großen thatsächlichen Bewegung bedurfte, welche, den bisherigen Particula-

rismus des deutschen Lebens aufhebend, diesem selbst und damit auch der deutschen Literatur, mithin auch dem deutschen Theater, einen neuen, werthvollen Inhalt verlieh.

Als ein derartiges Ereigniß bezeichnete ich Ihnen am Schluß meines neulichen Vortrages die Reformation: und wird es daher die Aufgabe des heutigen sein, erstlich die Bedeutung der Reformation überhaupt, sodann ihre Stellung zur deutschen Literatur im Allgemeinen, endlich und hauptsächlich die Wirkungen nachzuweisen, welche dieselbe speciell auf die Entwicklung des deutschen Theaters ausgeübt hat. —

Die Bedeutung der Reformation im Allgemeinen nun ist diese, daß durch sie jener Gegensatz zwischen Idee und Wirklichkeit, Gott und Welt, Innerlichkeit und Aeußerlichkeit, von dem ich Ihnen in der Einleitung meines ersten Vortrages gesprochen und den wir weiterhin auch als Gegensatz der antiken, als einer völlig realen, diesseitigen, und der christlich mittelalterlichen, als einer völlig idealen, jenseitigen Welt bezeichnen dürfen — die Bedeutung, sage ich, der Reformation im Allgemeinen ist diese, daß sie diesen Gegensatz an sich selbst bewältigt und versöhnt: dadurch nämlich, daß sie, gegenüber den Naturbestimmungen der alten, den Traditionen der mittelalterlichen Welt, die unendliche Berechtigung des Individuums, die Autonomie, das ist die Selbstherrschaft des Geistes, als Bewußtsein der Zeit, als Princip der Geschichte proclamirt.

Und zwar nicht eines Geistes, welcher, wie in der antiken Welt, gleich einer bewußtlos schlummernden, dämonisch waltenden Naturkraft sich vor sich selbst verbirgt: noch weniger jenes christlich mittelalterlichen Geistes, der seine Freiheit nur dadurch rettet, daß er von der Welt, wie sie ist, abstrahirt und, um sich den Himmel zu gewinnen, auf die Erde verzichtet: sondern eines neuen, wahrhaft plastischen Geistes, der sich in der Welt, die Welt in sich weiß und fühlt und trägt und jeden Augenblick den überquillenden Reichthum seines Innern in einer Fülle von Schöpfungen, einer endlosen Reihe lebensvoller, urkräftiger Thaten verwirklicht. Die Reformation, in diesem Sinne, ist nicht bloß der Abschluß des Mittelalters, dessen Widersprüche sich in ihm versöhnen: sondern sie wird auch eben dadurch eine Wiedergeburt, eine verklärende,

des antiken Lebens selbst; sie führt, indem sie noch einmal den Menschen, das volle, lebendige Bewußtsein, zum Maßstab aller Dinge, zum innersten Mittelpunkt des Universums macht, eine neue, schönere Menschlichkeit, ein neues, vollendetes Griechenthum herauf: ein Griechenthum ohne Sclaverei und ohne den Gegensatz des Barbarenthums, eine Republik nicht bloß dieser oder jener Stadt, dieses oder jenen Volkes, sondern eine Republik der Menschheit selbst und die ganze Erde verwandelt in Einen Freistaat!

Indem die Reformation sich diesergestalt nicht bloß, wie sie gewöhnlich aufgefaßt wird, als ein theologisches, vielmehr als ein universales, ein allgemein menschliches Ereigniß, einen Wendepunkt der Geschichte selbst darstellt: so folgt daraus weiter, daß sie auch bei ihrem ersten Auftreten sich nicht bloß an diesen oder jenen Stand, diese oder jene Kaste, vielmehr sie wandte sich, über alle Beschränkungen der mittelalterlichen Welt hinaus, unmittelbar an die Gesammtheit des Volkes selbst, an die Masse der Nation. — Die Reformation, nach langen traurigen Jahrhunderten nationaler Zersplitterung, ist das erste Ereigniß wieder, das erste gemeinsame Interesse, in welchem die ganze Nation sich zusammenfindet: ja wir dürfen sagen, es ist das erste nationale Ereigniß überhaupt, das unsre Geschichte kennt, und der Begriff einer deutschen Nation selbst wird erst an ihr lebendig. Alle andern Ereignisse, welche bis dahin die deutsche Welt erschüttert und in Anspruch genommen hatten: der große Kampf der geistlichen mit der weltlichen Macht, die Kreuzzüge, der Bund der Städte, immer hatten sie nur gesonderte Kreise des damaligen Lebens, die Geistlichen, die Ritter, die Bürger, als solche, berührt, immer waren sie nur von ihnen ausgegangen, hatten ihre Frucht nur immer für sie getragen. Dagegen der Inhalt der Reformation, als der Inhalt der Menschheit selbst, diese höchsten, theuersten Interessen, diese größte Frage aller geschichtlichen Entwicklung, die Frage der Freiheit, waren zu groß, als daß sie in einem solchen einzelnen Kreise sich hätten abgrenzen, diese Kreise selbst bereits zu erschöpft, zu abgelebt, von zu kleinem Umfang, als daß sie diesem größten Drama hätten zur Bühne dienen können. Es bedurfte, um diese neue verheißungsvolle Blüthe am Baume der Menschheit zu reifen, eines neuen gesunden Saftes, eines

neuen, jungfräulichen Bodens: — dieser Boden war das Volk. Was die Kirche in all ihrer Pracht, mit dem ganzen Gefolge ihrer Heiligen, mit dem ganzen Wust theologischer Gelehrsamkeit nicht vermocht hatte; woran die weltliche Macht der Kaiser unmuthig verzweifelt war; wovor die Städte, in fauler Gleichgiltigkeit, gleichsam die Augen geschlossen und sich versteckt hatten hinter Pfeffersäcken und Privilegien und Innungsgebräuchen: — siehe da, aus der Mitte des Volkes selbst ging er hervor, des Bergmanns Sohn, ein schlichter, ungelehrter Mönch, welchem es gelang, die Krankheit der Zeit zu heilen und das Wort auszusprechen, das auf einmal, gleich einem befreienden Zauberspruch, alle Geister in Bewegung setzte! Was hatten sie genützt, jene Concilien und Reichstage, jene Versammlungen und Synoden, welche Papst und Kaiser zusammenberufen hatten? Sie hatten gesessen und getagt und waren endlich davon gegangen, wie sie gekommen waren, und hatten nichts hinterlassen, als Vergrößerung des Zwiespalts und ein erneutes, gesteigertes Bewußtsein von dem Siechthum der Zeit. Hier nun trat ein Einziger auf — ein Einziger! aber hinter ihm stand das Volk, stand das Bewußtsein der Nation: und alle Concile und alle Bannsprüche wurden zu Schanden vor diesem Einen Mann! —

So, in allen äußersten Krisen, wo die Macht der Großen, der Witz der Gelehrten zu Ende ist, kehrt die Geschichte jederzeit zum Volke, als ihrem ursprünglichen Boden, ihrem eigensten Inhalt, zurück. Noch hat das Volk nie die Geschichte verlassen; hoffen wir denn, daß auch die Geschichte das Volk nicht verlassen wird. — —

Zweierlei ist es nun hauptsächlich, wodurch diese allgemeine Bedeutung der Reformation sich auch in der Entwicklung unserer Literatur bemerkbar macht. Erstlich, analog jener unermeßlichen Berechtigung, welche sie dem Individuum verlieh, eine Folge jener Rückkehr zu der schönen, freien Natürlichkeit der antiken Welt, gewinnt auch die deutsche Dichtung ein neues individuelles Leben, eine neue kräftig sinnliche Färbung, einen neuen unmittelbar menschlichen, persönlichen Inhalt. Wie das gesammte mittelalterliche Leben, so war endlich auch die mittelalterliche Dichtung, in ihrer letzten schließlichen Gestalt als bürgerlicher Meistergesang, verknöchert und zusammengeschrumpft zu einer leeren, inhalt-

losen Form, einem pedantisch sinnlosen Geklingel, in welchem kein kleinster Hauch, kein leisester Funke mehr lebte von dem, was eigentlich die Grundlage aller Dichtung ist: menschliche Leidenschaft, menschliches Fühlen und Trachten. Wie in der Reformation, in ihrer frühesten, kirchlichen Sphäre, das Individuum in unmittelbaren persönlichen Verkehr mit Gott tritt, wie es der Vermittlung des Priesters, der Fürbitte der Heiligen nicht mehr bedarf, sondern wie, um es mit Einem Worte zu sagen, der ganze Mensch, mit seinem vollen persönlichen Inhalt, aufgeht in Gott und Gott in ihm: so mußte es von nun an auch die Aufgabe unsrer Kunst, die Zukunft unsrer Dichtung werden, daß auch in ihr das Individuum, der einzelne Mensch, mit seinem persönlichen, lebendigen Inhalt, aufgenommen wird in das Reich des Schönen, ein voller, würdiger Gegenstand der Kunst. Sie erwacht also wieder, sie bricht sich Bahn durch die endlose Kette der Lehrgedichte, den ermüdenden Singsang biblischer Paraphrasen, das plumpe Lärmen der Fastnachtschwänke und Fabeln, die schmelzende, die Stimme des Lieds, die Lyrik, dieses erste jugendliche Aufjauchzen jeder neuen Dichtung und jeder neuen dichterischen Phase! Sie ertönen wieder, diese ersten, einfachsten — und doch so ewigen, so unvergänglichen Gefühle der menschlichen Brust: die Lust der Liebe, der Schmerz des Abschieds, die Seligkeit des Wiedersehens, der schäumende Uebermuth des Bechers, der geheimnißvolle Zauber der Ferne — es wird Alles wieder wach, sie richten sich alle wieder empor, die Genien menschlicher Leidenschaft, und winden aufs Neue ihre vollen, lebensfrischen Kränze um die verjüngte Stirn der deutschen Dichtung! —

Das Zweite sodann ist dies, daß, wie die Arbeit der Geschichte selbst, so auch die Dichtung aus den Grenzen jener abgesonderten Kreise, in denen sie bisher gepflegt ward, überging in die Nation, in die große Masse des Volkes selbst. Denselben Händen, die fortan das Steuer der Geschichte ergriffen, gebührte es auch, die Harfe der Dichtung zu tragen; das Leben selbst wurde volksthümlich — wie hätte die Kunst es nicht auch werden sollen?! — So, über der jungen sprossenden Saat des Reformationszeitalters, erhebt sich, schmetternden Lieds, die Lerche des Volksgesangs. Das Volkslied ist die wahre Poesie der Reformation; es entsteht mit ihr, blüht mit ihr, geht unter mit ihr, um erst da wieder

aufzuwachen, wo der Inhalt der Reformation selbst, die reine, schöne Menschlichkeit, sich aus den Strömungen der Zeit wieder herausarbeitet: in der sogenannten klassischen Periode unserer Dichtung, seit der Mitte etwa des vorigen Jahrhunderts.

Aber es kommt noch ein Drittes hinzu. Nicht genug, daß die Reformation, vermöge ihrer allgemeinen geistigen Beziehungen, einen neuen Frühling der deutschen Poesie heraufführt: sie giebt ihr durch die historischen Ereignisse, die thatsächlichen Begebenheiten, in denen sie sich darstellt, auch einen neuen factischen Inhalt und neue bedeutende Stoffe. Die Reformation führt die Dichtung zuerst wieder ein in die Sphäre des Gemüthes, in die Welt, die zauberische, der persönlichen Empfindungen: aber nicht, um sie einsam, in sentimentalem Schmachten, darin verkümmern zu lassen: sondern vielmehr, wie sie selbst sich energisch durchsetzt in der Unmittelbarkeit der Geschichte, so führt sie auch das Lied aus der Welt der subjectiven Empfindungen wieder hinaus in das Gewühl der Schlacht, den Zusammenstoß bedeutender historischer Begebenheiten. Das Volkslied wird zum politischen Lied, wird zum Choral, der mit majestätischem Klang die Wölbungen der befreiten Kirche erfüllt und allen Drohungen der Feinde, allem Spott der Widersacher ein siegesfrohes: Und ob die Welt voll Teufel wär', entgegendonnert! — —

Alles dieses nun, was ich Ihnen so eben über die Einflüsse der Reformation auf die Literatur im Allgemeinen angedeutet habe, zeigt sich, in erhöhtem Maße, auch in der Geschichte unsers Theaters. Ja wenn die Reformation die übrige Literatur nur wieder erweckt und erneuert, so hat sie dagegen das Theater, insofern wir absehen von jenen neulich erwähnten rohesten und dieses Namens kaum würdigen Anfängen, erst eigentlich erschaffen. — Die Zeit selbst, in der Erwartung eines großen historischen Momentes, in der Spannung einer gewaltigen geschichtlichen Krisis, gewinnt ein dramatisches Ansehen; große, bedeutende Charaktere, gewaltige Persönlichkeiten, Männer, wie Luther, Hutten, Sickingen ꝛc. erheben sich in dramatischer Lebendigkeit auf dem bewegten Grunde der Geschichte. So auch drängt die ganze Literatur sich der dramatischen Form gleichsam entgegen; der Dialog, das lebendige Wechselgespräch in dramatischer Steigerung, wird die Lieblingsform der Zeit. Die gro-

ßen schwerfälligen Abhandlungen der Gelehrten verpuppen sich in kleine witzige Dialoge, in volksthümlich kurzweilige Gespräche, in denen die Fragen der Zeit mit Gewandtheit und Laune behandelt werden und die daher auch mit Leichtigkeit den Weg in die Masse des Volkes finden. Sogar für die Zeitungen, deren Entstehungsgeschichte ungefähr in dieselbe Periode fällt, wird die dialogische Form beliebt, so daß also hier sogar der unmittelbarste Stoff der Tagesgeschichte, in seiner rohesten Verarbeitung, ein gewisses dramatisches Ansehn gewinnt. — Dies Beides aber war es eben gewesen, was bei Weitem der Mehrzahl jener frühesten Versuche mangelte und weshalb es bedenklich erschien, dieselben nur überhaupt in die Geschichte des Theaters hineinzuziehen: Charakteristik der Personen und ein eigentlicher dramatischer Stoff, eine wahrhafte Fabel des Stücks. Beides jetzt, Charakter wie Inhalt, lieferte die Geschichte selbst: man brauchte die Zeit unmittelbar nur abzuschreiben — und das bewegteste Drama war fertig.

Auch ließ man es daran in der That nicht fehlen. Wie die Geschichte selbst jenen geschlossenen Kreisen des Mittelalters entwachsen und unmittelbar übergegangen war in den Besitz des Volkes, so, mit der übrigen Poesie, auch das Drama. Wir haben es gesehen in seiner ersten, anfänglichen Gestalt als geistliches Mysterium, sodann als weltlicher Schwank: die Reformation, die starren Unterschiede zwischen Geistlichkeit und Weltlichkeit vernichtend, tritt in die Welt: und aus dem Dienst der Kirche, aus den engen Stuben der Handwerker tritt das Drama über in den freien, unmittelbaren Dienst der Geschichte, als politisches, als Volksschauspiel. — —

Nirgend nun wird dieser Uebergang sichtbarer und läßt der bildende Einfluß, welchen die Reformation auf die Gestaltung unsers Theaters ausübt, sich deutlicher erkennen, als in der Erweiterung und Belebung, welche sie sogar jener frühesten, rohesten Form unsrer theatralischen Darstellung überhaupt, dem geistlichen Spiel, zu geben vermochte. Sie entsinnen sich, welches der Charakter dieser geistlichen Spiele war: ein hohles kirchliches Schaugepränge, eine Procession mit geistlichen Masken, im besten Fall eine rein äußerliche Inscenesetzung irgend welcher Legende oder Heiligengeschichte, ein bloßer historischer Verlauf,

ein einfaches episches Nacheinander, keine dramatische Entwicklung. Unvermerkt dagegen, je näher wir jetzt dem Zeitalter der Reformation treten, je mehr fängt diese Aeußerlichkeit historischer Scenen an sich zu versetzen mit dogmatischem Inhalt; die Dichter, je näher der Reformation, je freier schalten sie mit den überlieferten Stoffen, je mehr lassen sie in die biblischen Texte, die Legenden und Heiligengeschichten jene theologischen Angelegenheiten, jene dogmatischen Fragen hineinspielen von dem Verhältniß des Menschen zu Gott, von der Erbsünde, der Fürbitte der Heiligen, der Rechtfertigung durch den Glauben, der Kraft der Buße 2c., welche bald darauf, in dem ersten, ausschließlich theologischen Stadium der Reformation, alle Welt erfüllen und sich auf einige Zeit zu dem Range wirklicher historischer Fragen emporschwingen sollten.

Ein interessantes Beispiel hiefür bietet die „Apotheosis Johannis VIII. Pontificis Romani oder Ein schön Spil von Fraw Jutten, welche Bapst zu Rom gewesen vnd aus ihrem bäpstlichen Scrinio pectoris auf dem Stuel zu Rhom ein Kindlein zeuget," das um das Jahr 1480, also nur wenige Jahrzehnte vor dem offenbaren Ausbruch der Reformation, von einem Geistlichen, Theodor Schernbergk, geschrieben sein soll. Hier hat sich die ursprüngliche Einförmigkeit des geistlichen Spieles dadurch, daß die dogmatischen Controversen der Zeit darin aufgenommen und verarbeitet sind, bereits zu einer reichen dramatischen Gliederung, einem eigentlichen Stück, mit einem wirklichen theatralischen Verlauf, erweitert und aufgelöst. Es ist die bekannte Geschichte von der angeblichen Päpstin Johanna, welche so lange Zeit in unsern Historienbüchern, als ein besonderes Prachtstück, figurirte, bis die neueste Forschung sie als das dargethan hat, was sie in Wahrheit ist: eine Fabel, ja besten Falls eine Sage. —

Die erste Scene des Stückes findet in der Hölle statt. Die Teufel, unter Vorsitz ihres Obersten Lucifer, berathschlagen sich und beschließen, die Jungfrau Jutta zu verderben, indem sie dieselbe in Sünde und Verbrechen verstricken. Satan, ein Untergebener des Lucifer, wird mit der Unterhandlung beauftragt; sie gelingt ohne Mühe, indem Jutta, aus Leichtsinn und Eitelkeit, den Verlockungen der Hölle halbwegs ent-

gegenkommt. Sie geht, durch den Beistand der Teufel gegen jede Entdeckung gesichert, in Mannskleidern mit ihrem Liebhaber, einem Clericus, nach Paris auf die hohe Schule; von dort, nachdem sie den Doctorhut empfangen, begiebt sie sich nach Rom, wo der Papst Basilius sie zum Cardinal erhebt. Gleich darauf stirbt er selbst: und o Wunder, der neue Cardinal, der sich Johan von Engelland nennet, wird einstimmig zum Papst erwählt. Aber schon auch, nach so vielem Glück und Wohlergehen, nähert sich das Verderben. Ein Besessener wird vor den päpstlichen Stuhl gebracht; der heilige Vater soll ihm den Teufel austreiben. Wiewohl ungern, muß Jutta sich doch dazu entschließen; der Teufel aber, der in diesem Punkte keinen Spaß versteht, nimmt die Sache krumm: zwar den Kranken, durch die Gewalt der päpstlichen Würde genöthigt, verläßt er, aber zugleich kündigt er der Jutta die Freundschaft auf, macht aller Welt bekannt, daß sie ein Weib sei, ja alsbald eines Kindes genesen werde und droht ihr, sobald sie gestorben sein wird, mit allen äußersten Qualen der Hölle. — Inzwischen ist die Nachricht von dem Greuel, welchen Jutta begangen, indem sie, ein Weib, es gewagt hat, sich auf den Stuhl des heiligen Petrus zu setzen, sowie von ihrem sonstigen verworfenen Lebenswandel auch in den Himmel gelangt. Christus selbst beschwert sich bei der heiligen Jungfrau und erklärt seinen Willen, die Sünderin sterben und somit der Hölle anheim fallen zu lassen. Dagegen indeß legt die heilige Jungfrau Fürbitte ein: sie beruft sich auf die theologische Lehre von der Versöhnung durch das Blut Christi, sowie auf ihre eigene Stellung in der Kirche, vermöge deren sie zur allgemeinen Fürsprecherin aller Sünder bestellt ist und ihrer keiner verloren gehen soll, der sich aus Herzensgrunde an sie und ihre Vermittlung wendet. Diesen Gründen der heiligen Jungfrau kann Christus selbst nicht widerstehen; der Spruch der Verdammniß wird noch zurückgehalten und der Engel Gabriel abgeschickt, um von Jutta selbst zu erfahren, ob sie lieber ewig verloren gehen oder aber zeitliche Schmach erdulden und durch die Buße, welche sie auf sich nimmt, sich die göttliche Vergebung erkaufen will. Und in der That, auf diese Aufforderung, mitten in ihrer Sünden Blüthe, beschließt Jutta sich zu bekehren. Aber wird es nicht schon zu spät sein? wird die Last ihrer Missethat sie nicht erdrücken?

und auf welche Bedingungen hin, durch welche Macht gezwungen, werden die Teufel, mit denen sie so lange Zeit gemeinschaftliche Sache gemacht, sie nunmehr ihrer Dienstbarkeit entlassen? Schon erscheint Mors, der Tod, ein gar unerbittlicher Mann, ein Humorist von beißendem, schlimmem Witze: der rühmt sich selbst, er gebe den Leuten einen Schlag, da müßten sie ewig daran denken, er koche einen Kohl, davon knacken alle Knochen, er gebe ein Bier zu trinken von starkem Hopfen, danach verwenden sich die Augen im Kopfe. Auch mit der Jutta, so viel theologische Gelehrsamkeit sie in der Todesangst auch entwickelt, hat er kein Erbarmen: er schlägt sie „auf den Kragen," daß sie hinfällt, ein Kind gebiert und stirbt. Alsogleich bemächtigen sich die Teufel ihrer Seele, führen sie in die Hölle und martern sie mit den grausamsten Qualen: sie soll aufhören, die heilige Jungfrau anzurufen, und soll Gott den Allmächtigen verläugnen. Allein wie sehr die Teufel sie auch martern und quälen: in diesem Einen Punkte bleibt sie fest, ja mitten aus dem tiefsten Schrecken der Hölle, aus den zusammenschlagenden Flammen des Abgrunds heraus, wendet sie sehnsuchtvoll, in brünstigem Gebet, sich hinaufwärts zu Maria, der großen allgemeinen Mittlerin:

Nu hilff mir Maria himmlische Magd,
An dir hab ich noch nie verzagt,
Wan ich leide hie so grossen schmertze,
Das es nicht ausdencken kan ein hertze.

Und die Göttliche erhört sie; wie lange Christus sich auch weigert: der Glaube an die Jungfrau, die Fürbitte der Heiligen, die Kraft der eignen jammervollen Buße bezwingen selbst die Gewalt der Hölle. Der Engel Michael wird abgesandt, sie aus dem höllischen Feuer zu befreien und sie einzuführen in den Himmel, wo sie, geläutert und versöhnt, Platz nimmt unter den Chören der Seligen: die Teufel aber, welche sie zu gewinnen dachten, sind geprellt. —

Was nun dies Spiel von der Frau Jutta so merkwürdig macht und warum ich es für zweckmäßig gehalten, Ihnen eine kurze Uebersicht seines Inhalts zu geben, ist weniger seine dramatische Verwicklung, sein verhältnißmäßiger Reichthum an Situationen und Charakteren, wie-

wohl es auch in diesem Betracht immerhin beachtenswerth ist: als vielmehr, weil mir daran lag, Ihnen einen speciellen Nachweis zu geben von der Art und Weise, wie, ohne Bewußtsein vielleicht und Absicht des Dichters, dennoch für den aufmerksamen Beschauer unverkennbar, die theologischen Fragen der Reformation in diese geistlichen Spiele übergehen und wie die drängende Macht der Zeit selbst eine an sich so inhaltlere, so hohle Form, wie die des geistlichen Spieles, zu ihrem Organ und Abbild zu veredeln weiß.

Außerdem aber giebt es noch eine andere Rücksicht, welche gerade dieses Stück höchst beachtenswerth macht und es der besonderen Aufmerksamkeit jedes Literaturfreundes empfiehlt. Oder wem von Ihnen, bei dieser Geschichte von der Päpstin Johanna, bei diesen Fallstricken, welche die Teufel ihr legen, bei diesem Spiel, welches sie selbst mit der Sünde treibt: wem von Ihnen, sage ich, wäre nicht in der That die Sage vom Faust eingefallen, die in ganz ähnlicher Weise, wie dies Spiel von der Frau Jutta die theologischen, so die Sage vom Faust die philosophischen Grundfragen der Reformation in sich schließt? Literarisch nachweisbar zwar ist die Bearbeitung der Faustsage, in dieser bestimmten Gestalt, erst seit dem Jahre 1588, also mehr denn hundert Jahre später, als die Frau Jutta entstanden sein soll. Nichts desto weniger, um jener Verwandtschaft willen, dürfen wir uns wohl der Annahme überlassen (für die es überdies auch an historischen Zeugnissen nicht fehlt), daß auch die Sage vom Faust, in Anlehnung ohne Zweifel an die mittelalterlichen Ueberlieferungen vom Zauberer Virgilius, vom Theophilus ꝛc., unter dem Einfluß der Reformation entstanden ist, und daß mithin auch dieser großartig unvergleichliche Stoff, ein Stoff, der das deutsche Theater fast drei Jahrhunderte lang nicht müde geworden ist zu bearbeiten, von den ersten täppischen Anfängen des Puppenspiels an bis dahin, wo der größte deutsche Dichter denselben werth hielt, den ganzen Reichthum seines Innern, den ganzen unermeßlichen Inhalt seiner Bildung darin „hineinzugeheimnissen“ — daß, sage ich, auch dieser großartig unvergleichliche Stoff der deutschen Bühne zuerst durch die Reformation, oder doch wenigstens in ihrem unmittelbarsten Gefolge, zugeführt worden ist. —

Allein auch über diese allgemeinsten und, wenn ich so sagen darf, innerlichen Beziehungen hinaus griff das Theater auch unverhüllt in die allernächsten historischen Begebenheiten, die unmittelbare Geschichte des Tages über und benutzte sie als dramatischen Stoff. Gleich der übrigen Literatur, so, scheint es, wollte auch das Theater nicht ausgeschlossen sein von den lebendigen Kämpfen der Gegenwart: und somit dem politischen Volkslied stellt ein politisches Drama sich zur Seite.

Die ersten Anfänge sind auch hier, künstlerisch betrachtet, von unsäglicher Geringfügigkeit; nur ihre historische Stellung verleiht ihnen eine gewisse Bedeutsamkeit und nöthigt uns, sie des Näheren ins Auge zu fassen.

Schon aus dem Jahre 1523, also aus den allerersten Jahren der Reformation, wird uns von einer „Tragödie" berichtet, welche in einem Saale zu Paris gespielt worden sein soll und in der die vornehmstrn Personen der damaligen Tagesgeschichte: Reuchlin, Erasmus von Rotterdam, Ulrich von Hutten, Luther, endlich der Papst selbst, auftraten.

Ganz ähnlichen Inhaltes scheint nun auch eine Pantomime gewesen zu sein, welche einige Jahre später (um 1540) in Deutschland, zu Regensburg, vor Kaiser Karl dem Fünften selbst aufgeführt ward. Der Kaiser, heißt es, saß mit seinem Bruder Ferdinand zur Tafel: als einige Schauspieler um Erlaubniß baten, die erlauchten Gäste mit einem Komödienspiel unterhalten zu dürfen. Die Bitte ward gewährt. So erschien denn zuerst ein Mann, gekleidet wie ein damaliger Doctor, auf dessen Rücken die Worte: Johann Capnio (das ist Reuchlin) zu lesen waren. Er trug ein Bündel Holzscheite herein, die er hin und wieder über den Schauplatz zerstreute; dann entfernte er sich. Sofort trat eine andere Maske auf, welche sich bemühte, die geraden und krummen Scheite zu sondern und in Ordnung zu bringen. Allein die Scheite widerstanden aller Bemühung, sie wollten in keine Ordnung passen: bis endlich die Maske sich voll Unwillen entfernte, indem sie Alles liegen ließ, wie es lag; auf ihrem Rücken las man den Namen des Erasmus von Rotterdam. Nun trat ein Mönch auf, eine wohlbekannte breitschultrige Gestalt, Lutherus mit Namen; er trug glühende Kohlen und Feuerbrände, mit denen er die Scheite in Brand setzte: als die Flamme kni-

sternd emporschlug, lachte er von Herzensgrund und ging fröhlich hinweg. Ein Mann in kaiserlicher Kleidung, welcher demnächst auftrat und der Niemand anders darstellte, als Karl den Fünften selbst — sowie er das Feuer erblickte, zog er das Schwert und schlug in die Flammen, in der Absicht, sie gewaltsam zu löschen. Als jedoch in Folge dessen das Feuer nur um so lustiger emporprasselte, entfernte auch er sich voll Grimm, mit eilenden Schritten. Endlich trat der Papst selbst auf; auch ihn schien der Anblick des wachsenden Feuers in Bestürzung zu versetzen und eilig daher von zween Eimern, die in der Nähe standen, ergriff er den einen und schüttete ihn ins Feuer. Aber o weh, er hatte im Eifer fehlgegriffen und statt des Wassers, wie er gemeint, vielmehr Oel in die Gluth gegossen, die nun um so gewaltiger emporprasselte: so daß auch er verzweifelnd davon eilte. — Der Kaiser, erzählt man weiter, habe, nach Art hoher Herren, die Warnung, welche in diesem stummen Spiele enthalten war, sehr übel vermerkt und nur durch die schleunigste Flucht, setzt man hinzu, seien die vorwitzigen Schauspieler der angedrohten Strafe entgangen.

War nun auch in diesem Falle die politische Anspielung durch die Ehrfurcht vor der kaiserlichen Nähe in den bescheidenen Schranken eines stummen Spieles, einer bloßen allegorischen Pantomime zurückgehalten worden: so entfaltete sich dagegen eben dies politisch religiöse Element um so ungebundener, ja übermüthiger in einigen theatralischen Darstellungen, die ungefähr zu derselben Zeit in der Schweiz stattfanden.

Die Schweiz, dieses Außenwerk des deutschen Geistes nach Süden und Südwesten hin, hat der deutschen Literatur mehrfach als Waffenplatz gleichsam und Vorschule späterer bedeutender Kämpfe gedient. So, schon in frühester Zeit, seit Ende des vierzehnten, ja in einzelnen Erscheinungen sogar noch früher, seit Mitte des dreizehnten Jahrhunderts, empfängt das deutsche Volkslied von der Schweiz aus, in den Gesängen eines Halbsuter, Veit Weber und Anderer, die frühesten, glücklichsten Muster politischer Lyrik. Ja und wem von Ihnen wäre es nicht im Sinne, wie auch in diesen unsern allerjüngsten Tagen dasselbe Muster wiederum von der Schweiz ausging? ja wie auch jetzt wieder, in dem Augenblick, da ich dieses spreche, die Schweiz die Zufluchtstätte

bildet für einige der vorzüglichsten und hoffnungsvollsten Richtungen unsrer Gegenwart: Richtungen, die nichts Anderes wollen, nichts Anderes bezwecken, als die Einigkeit, die Freiheit, die Größe des gemeinsamen deutschen Vaterlandes — und die eben deshalb von dem Boden eben dieses unsers Vaterlandes vertrieben sind?!

Auch das religiös politische Drama, in bestimmt ausgesprochener Gestalt, haben wir zuerst von der Schweiz empfangen. Gerade auf dem beschränkten Terrain der Schweiz standen sich, damals wie jetzt, die religiösen wie die politischen Parteien, die Anhänger der alten und der neuen Zeit, am Schroffsten gegenüber. Auch hatte gerade hier, unter dem Schutz der politischen Einrichtungen, begünstigt von einem selbständigen, freien Gemeinwesen, sich ein bequemes und reiches, ja leidlich freies Volksleben entwickelt, das sich gern in öffentlichen Aufzügen, Fastnachtspielen und ähnlichen Belustigungen ergehen und, so zu sagen, sich vor sich selbst zur Schau stellen mochte. Die zwei Fastnachtspiele des Niclaus Manuel, eines Dichters, der zu den unumwundesten, leidenschaftlichsten Gegnern des Papstthums gehörte — und der auch außerdem als bildender Künstler, als Zeichner und Maler eine beachtenswerthe Stelle in der Geschichte der deutschen Bildung einnimmt — die zwei Fastnachtspiele, sage ich, dieses Niclaus Manuel, welche im Jahre 1522 zu Bern von dortigen Bürgerssöhnen öffentlich aufgeführt wurden und in denen (wie es im Titel heißt) „die wahrheyt in schimpffs weiß vom bapst vnd seiner Priesterschaft gemeldet wird," werden wir neben und mit den Komödien des Pamphilus Gengenbach, gleichfalls eines Schweizers, als die frühesten Anfänge dieser Richtung unseres Drama's zu betrachten haben. Namentlich in den erstgenannten, den Stücken des Niclas Manuel, ist dieselbe aufs Deutlichste ausgeprägt, während die andern, die Stücke des Pamphilus Gengenbach, mehr jenen allgemeinen moralisch satirischen Standpunkt behaupten, der den bürgerlichen Dichtern jener Zeit überhaupt eigenthümlich ist und sich in unzähligen Schwänken, Fabeln und ähnlichen Dichtungen des Breiteren darstellte.

Doch war es keineswegs die neue Kirche, die Partei des Fortschrittes und der Aufklärung allein, welche das Theater für sich und ihre

Zwecke ausbeutete: auch von Seiten der alten Geistlichkeit, auch katholischer Seits blieben die Entgegnungen nicht aus: wie denn namentlich vom Jahre 1531 das sogenannte Bocksspiel erwähnt wird, angeblich ein Werk des Cochläus oder gar des Thomas Murner, in welchem Luther, in Gemeinschaft mit den Repräsentanten der verschiedenen bürgerlichen Stände, in Person auf die Bühne gebracht ward.

So also, von beiden Seiten her, freundlich wie feindlich, zustimmend sowohl wie bekämpfend, sehen wir das deutsche Theater, das noch zu Ende des funfzehnten Jahrhunderts sich kaum eine kümmerliche Existenz behaupten konnte, wenige Jahrzehnte darauf, unter dem Einfluß der Reformation, zu einem lebendigen Ausdruck der Zeit und ihrer verschiedenartigen Strömungen erhoben. Der historische Werth dieser Versuche ist außer allem Zweifel; sie gingen, ohne Reflexion, ohne kokettirende Absichtlichkeit, aus dem unmittelbaren Drange der Zeit hervor: und sind sie in dieser Hinsicht überaus schätzbar und ansehnlich. Dennoch aber, um auf einen eigenthümlichen literarischen Werth Anspruch zu machen, geht ihnen Eines ab — ein Etwas freilich, das allen poetischen Bestrebungen so nöthig ist, als der Pflanze das Licht, dem Fisch das Wasser, das eigentliche wahre Lebenselement der Poesie: die künstlerische Form. — Mehr als jede andere Kunstgattung ist gerade das Drama an eine bestimmte, überlieferte Kunstform gebunden; eben weil das Drama das Höchste ist, wozu die Kunst es überhaupt bringen kann, so ist in ihm auch die Form am Meisten gesättigt gleichsam und durchdrungen vom Geiste, sie ist hier am Meisten aller Zufälligkeit, aller gelegentlichen Willkür enthoben, ja selbst etwas Wesentliches, etwas Innerliches geworden: ein Leib der Kunst, aber ein lebendiger, in geheimnißvoll organischer Uebereinstimmung mit dem Inhalt. Mehr daher auch, als bei jeder anderen Kunstgattung, giebt es eben beim Drama eine bestimmte ererbte Technik, ein vorgeschriebenes äußeres Verfahren, das zunächst äußerlich erlernt werden will, um später sodann auch innerlich begriffen und in seiner tiefen Nothwendigkeit verstanden zu werden. Das Muster dieser, wie jeder künstlerischen Form bietet das Alterthum, die Welt der Griechen, als die vollendete Welt der Sinne und eben darum auch der schönen Form. Zu der Schule des Alterthums daher, zu den

großen Mustern der antiken Welt, lenken auch die Anfänge des deutschen Theaters zurück; sie thun es — nicht in Folge einer capricirten schulmeisterlichen Dressur, wie man dieselbe wohl heutzutage bei uns hie und da in Anwendung bringen möchte: sondern sie thun es aus freiem, lebendigem Instinct, aus jenem Zuge innerster Verwandtschaft, der das Reformationszeitalter überhaupt mit der alten Welt verknüpfte und der in demselben Moment, da der Genius der neuen Zeit emporsprang, auch die großen Schatten des Alterthums zu neuem, fruchtbarem Dasein erweckte.

Ich habe zu Anfang meines heutigen Vortrages Gelegenheit gehabt, Sie darauf aufmerksam zu machen, wie die Reformation nicht bloß den Abschluß des Mittelalters, sondern zugleich, in dem tief menschlichen Inhalt, den sie der Geschichte wiedergewinnt, auch eine großartige Erneuerung der antiken Welt, ein erneutes schöneres Hellenenthum mit sich heraufführt. Dies Verhältniß zeigt sich denn auch sogleich im Anfang der Reformation selbst, welche, von ihren ersten leisesten Spuren an, überall Hand in Hand geht mit der sogenannten Wiederherstellung des klassischen Alterthums. Die Philologen — oder wie sie, mit einem schönen und bedeutungsvollen Namen, damals genannt wurden: die Humanisten sind die unmittelbaren Vorläufer der Reformation, deren große weltbefreiende Gedanken guten Theils an den Brüsten des Alterthums emporgewachsen sind; sie nehmen zu der reformatorischen Aufklärung des sechzehnten Jahrhunderts ganz dieselbe Stellung ein, wie die Philosophen zu der revolutionären des achtzehnten: die Stellung der Propheten, der Erzieher, ja der Väter selbst. Heutzutage freilich, wo, wenige um so verdienstlichere, um so ruhmvollere Ausnahmen abgerechnet, die wissenschaftliche Beschäftigung mit dem Alterthume in den meisten Fällen zu einer bloßen handwerksmäßigen Gelehrsamkeit, einer wüsten Vielwisserei, ohne befreienden sittlichen Einfluß herabgesunken ist, ja wo gerade das Alterthum meistens zur bloßen Zufluchtstätte dienen muß, sich vor den Ansprüchen des Tages, den Bedürfnissen der Gegenwart in eine parteilose, friedliche Vergangenheit zu retten, und wo daher, wenn es die deutschen Gelehrten überhaupt charakterisirt, an den Angelegenheiten des Volkes wenig oder gar keinen Antheil zu

nehmen, wiederum unter diesen Gelehrten die Philologen ohne Vergleich die gelehrtesten und deutschesten sind — heutzutage, sage ich, fällt es uns einigermaßen schwer, uns diese Stellung der damaligen Philologen, mitten in dem frischesten Strom des Lebens, als unmittelbare persönliche Mitstreiter für alle wesentlichsten Forderungen der Zeit, zu vergegenwärtigen. Und doch, wer nur irgend einigermaßen bekannt ist mit der Geschichte dieser einleitenden reformatorischen Bewegungen, den wird es genügen an die Namen eines Gerhard des Großen, Rudolf Lange, Ludwig Dringenberg, Conrad Celtes bis hinunter zu Erasmus und Reuchlin und Melanchthon selbst zu erinnern, um ihm ein gewisses und deutliches Bild jener lebendigen Wechselwirkung vor die Seele zu rufen, welche damals zwischen dem ersten Aufblick einer neuen kommenden und dem Wiedererwachen einer alten, längst vergangenen Epoche, mit Einem Wort: zwischen der deutschen Reformation und dem griechischen Alterthum Statt fand.

Und darum auch zwischen der Literatur beider Zeiträume. Zwar so gänzlich erstorben, so völlig vergessen und begraben, wie man sich gemeinhin vorstellt, ist die alte Literatur auch in den finstersten Zeiten des Mittelalters niemals gewesen. Sie ist nicht nur, wie schon die Abschriften beweisen, welche der ungeheuren Mehrzahl nach gerade während dieses Zeitraumes entstanden sind und in denen uns doch alles Beste und Würdigste der alten Literatur so ziemlich gerettet ist, in den Klöstern fortdauernd aufbewahrt und gelesen worden: sondern auch durch tausend kleine unscheinbare Rinnsale, in tausend fremdartigen Verkleidungen ist sie unaufhörlich, in reicher Fülle, übergegangen in den Körper unsrer mittelalterlichen Literatur. Beweis genug jene großen antikisirenden Epen, jene Aeneiden und trojanischen Kriege, welche, nachdem die alten nationalen Sagen erschöpft waren, den mittelalterlichen Dichtern zum willkommenen Stoffe dienten und die sich nicht selten auf die wundersamste und barockste Weise mit jenen, den nationalen Sagen, durchweben und verflechten. Das aber ist allerdings einzuräumen, daß die Wirkung im Ganzen eine ziemlich unbewußte, bloß stoffartige, mechanische war und daß (um hier den bekannten Goethe'schen Spruch zu parodiren) erst von da an, wo gleichsam das Auge der Zeit selbst sonnenhaft ward, sie

auch erst im Stande war, die Sonne antiker Schönheit zu erkennen und sich von ihr lebendig durchglühen zu lassen.

Dieser Zeitpunkt, wie Sie wissen, war eben die Reformation. Je näher daher der Reformation, je zahlreicher werden auch die Ausgaben, vor Allem (worauf es uns hier am Meisten ankommt) die Uebersetzungen und Nachbildungen der alten Literatur. Der Inhalt hatte sich, so zu sagen, so rein ausgelebt, man war so fertig mit ihm, seine Ueberlieferungen waren so todt, sein Nachlaß so werthlos geworden, daß das Volk mit einem wahren Heißhunger, einer wahren trunkenen Begier über diese neue köstliche Nahrung des Alterthums, diese neuen lebendigen Quellen herfiel, die ihm aus der Literatur der Alten entgegenrauschten. Wie heutzutage aus dem Englischen und Französischen, so damals übersetzte man aus dem Lateinischen und Griechischen; die großen epischen Gedichte, die umfangreichen Geschichtswerke, die Fabeln und Erzählungen der Alten waren, wie etwa heutigen Tages die Romane der Engländer und Franzosen, so damals diese die Unterhaltungslectüre des Volks, der Zeitvertreib der lesenden Menge: — vor Allem aber und am Meisten die alten Dramatiker.

Und zwar von ihnen wiederum am Meisten sowohl wie am Frühesten die Römer, vornämlich die Komödien des Terenz. Schon die Nonne Roswitha, deren in der neulichen Vorlesung gedacht ward, kann uns zum Beispiel dienen, wie Terenz schon im zehnten Jahrhundert in den Klöstern gelesen, zum Theil sogar nachgeahmt ward. Doch mag dies Letztere nur eine vereinzelte Erscheinung gewesen sein. Dagegen nachdem zuerst Hans Nydhart im Jahre 1486 die erste Uebersetzung eines terenzianischen Stückes drucken lassen und dadurch den Anfang gemacht hatte einer langen, wetteifernden Reihenfolge von Uebersetzern, Bearbeitern und Nachahmern, nachdem sodann, seit dem Jahre 1511 auch das Muster des Plautus dazu gekommen, endlich nachdem (wiewohl diese erst ein reichliches Jahrhundert später, erst durch Opitz) auch die Tragödie des Seneca ins Deutsche übertragen war: so war in all diesen Uebersetzungen und Nachahmungen, diesen Bearbeitungen und Uebertragungen ein so reicher Vorrath von Exempeln, eine so bedeutende Masse von Stoffen und Vorschriften und Regeln gegeben, daß

wir von da ab die deutsche Bühne völlig als Schülerin des antiken, zunächst des römischen Theaters anzusehen haben. Bald trat auch das Beispiel der Griechen hinzu. Aeschylus zwar, in seiner starren, majestätischen Abgeschlossenheit und ebenso sehr seinen sprachlichen Schwierigkeiten, blieb den deutschen Dramatikern noch auf Jahrhunderte hinaus eine verschlossene Welt. Dagegen Sophokles, Euripides und Aristophanes fingen allerdings schon an in das deutsche Theater überzugehen: nicht zwar in jener heutigen Weise, wo man dem Publikum zumuthet, diese Stücke, wie sie sind, mit Haut und Haar, in der ganzen Herbigkeit ihrer fremden Form, zu verspeisen, nicht bedenkend, daß dergleichen wohl das exclusive Vergnügen, die geistreiche Laune eines Kunstliebhabers sein kann, niemals aber die naturgemäße, fruchtbare Nahrung einer lebendig gegenwärtigen Zeit: sondern vielmehr diese Stücke wirkten im Allgemeinen durch ihre Stoffe, die man aufnahm und verarbeitete, durch das Ganze und Wesentliche ihrer Form, aus welcher man das Muster dramatischer Form überhaupt mit glücklichem Instinct heraus fühlte — unbekümmert, ob die Antiquitätenkrämerei dabei Ohrfeigen bekam oder nicht und ob der Chor mit dem rechten Fuß voranschritt oder dem linken, der Mantelzipfel eine Falte schlug oder zwei — genug, die Zuschauer fühlten sich ergriffen: und mitten aus diesen Knittelversen heraus, diesen Anachronismen und antiquarischen Schnitzern ging eine dämmernde Ahnung des künstlerischen Organismus, ein leises allmäliges Bewußtsein antiker Größe und Schönheit in die erschütterten Herzen des Publikums über. — Heutzutage freilich, wenn in Potsdam oder Charlottenburg die Antigone gegeben wird, so wird mit Billets dazu eingeladen, man schickt in den Buchladen, um in aller Eile noch einige gelehrte Vorstudien zu machen, man begeistert sich für die Darstellung, weil man eben durch diese Begeisterung seinen Geschmack, ja mehr noch: seine Loyalität, seine Unterthanentreue an den Tag zu legen meint — und directen Wegs aus Antigone und Medea wandeln sie dahin, unsre Kunstkenner, in den Eckensteher Nante oder eine neueste Birchpfeifferei und jauchzen denselben Beifall, den sie so eben noch für die gewaltigen Rythmen des griechischen Chors, für die keusche Hoheit der sophokleischen Muse erheuchelten, den auswattirten Beinen einer Tänzerin, den Modetrillern eines Sängers zu! — Im Zeitalter der

Reformation dagegen, als man diese Stoffe mit naivem Sinne überarbeitete, da waren sie auch wirklich populär, da drängten die Zuschauer sich freiwillig herzu, da spielten im Bewußtsein des Volks die Helden der griechischen Sage hinüber in die Helden der alten deutschen und erschufen also, in Gemeinschaft mit ihnen, eine neue heroische thatkräftige Welt, eine Welt der Freiheit und der Männlichkeit, wie dies Zeitalter selbst sie erstreben wollte. —

Und nicht auf diesem Wege der Uebersetzungen und Bearbeitungen allein wirkten die Humanisten für die Ausbildung und Erweiterung des deutschen Theaters, sondern auch durch Nachahmungen und eigene, analoge Schöpfungen. Dem volksthümlichen deutschen Drama geht ein gelehrtes lateinisches sowohl vorauf wie zur Seite. Mit der Geschichte dieser einzelnen Versuche kann die Historie des deutschen Theaters sich nicht beschäftigen; sie kann sich nicht im Einzelnen einlassen auf die lateinischen Dramen der Reuchline, der Celtes, der Locher, der Hegendorfe 2c., wie dieselben seit den neunziger Jahren des funfzehnten Jahrhunderts an den Hofhaltungen der Kaiser, von Bischöfen und Prälaten, vor Magistraten und Stadtbehörden aufgeführt wurden. Aber der Thatsache dieser Aufführungen muß sie gedenken, weil auch diese lateinischen Nachbildungen außerordentlich dazu beitrugen, die Form des antiken Dramas, das heißt also überhaupt eine geschlossene, künstlerische dramatische Form zu verbreiten und Zuschauer, Darsteller und Dichter an ihre Regelmäßigkeit zu gewöhnen. Erst seit diese Nachahmungen und Uebersetzungen in Deutschland verbreitet werden, giebt es regelmäßig abgetheilte und gegliederte Stücke; die Eintheilung in Akte und Scenen selbst ist nicht älter, als die älteste deutsche Uebersetzung des Terenz, welche auch hiefür das erste Muster gab. —

Dies Beides also empfing das deutsche Theater von der Reformation: einen unendlich erweiterten, volksthümlichen Stoff und eine regelmäßig künstlerische Form.

Der Erste, der dieses Erbtheil überkam, nicht als ein erworbenes, mühsam selbst erkämpftes, vielmehr eben als ein Erbtheil, eine allgemeine Mitgift der Zeit, ist Hans Sachs, im eigentlichen Sinne der Ursprung und Gründer des deutschen Theaters.

Anmerkungen.

Zu pag. 51: Ein interessantes Beispiel hiefür rc. Das Stück ist erst lange Jahre nach seiner Abfassung, durch den Abdruck, welchen der lutherische Prediger Tilesius im J. 1564 zu Eisleben davon veranstaltete, bekannt geworden. Demnächst hat Gottsched es in den zweiten Band seines Nöth. Vorr. p. 81—138. aufgenommen. — Die handelnden Personen sind:

Luciper, Vnuersün, Lillis, des Teuffels mutter, Sathanas, Spiegelglantz, Febderwisch, Nottis, Astrot, Krentzelein, — Teuffel,
Bapst Jutta.
Clericus, Bapst Juttens Bule.
Magister Noster Parisiensis.
Basilius, Bapst.
Primus, Secundus, Tertius, Quartus — Cardinalis.
Senator, ein Römischer Rathsherr.
Simson, vom Teuffel besessen.
Christus Saluator.
Maria.
S. Nicolaus.
Gabriel, Michael — Engel.
Mors, der Tod.

Der Anfang lautet (Gottsch. p. 84):

Luciper rüffet seinem Hellischen Gesinde zu hauff, vnd spricht:

Wolher, wolher, wolher,
Alles teufelisches heer,
Aus bechen vnd aus brüchich,
Aus wiesen vnd aus rorich,
Nu kompt her aus holtze vnd aus felden,
Eher denn ich euch begin zu schelden,
Alle meine liebe Helle kindt,
Die mit mir in der Helle sindt,
Krentzelin vnd Febderwisch,
Darzu Nottis ein Teuffel frisch,
Astrott vnd Spiegelglantz*),
Vnd machet mir ein lobetantz,
Darnach wil ich euch sagen,
Heutte an diesem tage,
Was ich von euch begere,
Diss sollet jhr mich geweren,
Dauon solt jhr haben den lohn,
Das schwere ich euch bey meiner Kron,
Nu heb an, Knecht Vnuersün, den gsang,
Das soltu allweg haben danck,
Mit meinem freunde Sathanas,
Der mir je der liebste Schalck was.

Vnuersün, ein Teufel.

Das sol, Herr Luciper, geschehn
Also balde von mir gar eben,
Ich erfülle gern den willen dein,
Du liebster Herr vnd freund mein,
Wormit ich dir gedienen kündte,
Mit Sathanas beim guten freunde,
Des wer ich unuerdrossen
Vnd wolde das durch niemands lassen.
Nhun will ich anheben den edeln gesang,
Vnd wil das nicht machen lang,
Vnd wollen tantzen vnd reyen,
In diesem külen Meyen.

*) Ueber diese Namen der Teufel, sowie über die ältesten Teufel der deutschen Bühne überhaupt vgl. Mone, Schausp. des Mittelalters p. 198. Freytag p. 47. 59.

Bauersün, der Teufel, singet vor, die andern Teuffel singen nach:

Luciper in deine throne
Rimo Rimo Rimo
Warstu ein Engel schone,
Rimo Rimo Rimo
Nu bistu ein Teufel grewlich*)
Rimo Rimo Rimo.

Lillis, des Teufels Grosmutter, springet auch an der Reyen, vnd spricht:

Hie lauffe ich trawn auch mit vmbher,
Vnd mich nimpt gros wunder,
Was jhr euch habt vermessen,
Das jhr meiner habt vergessen,
Vnd kan ich doch gar höflich geschregke,
Vnd wil an den Reven gelegken,
Auch kan ich gar weiblich geschwantze,
Vnd mich verdrehen an diesem tantze,
Darumb solt ihr nicht mit mir gruntzen,
Last mich euch schütteln die alten runtzeln,
Vnd last mich auch helffen singen,
Vnd meine rosterige kele erklingen
Bey dem edlen guten gesang,
Des solt jhr allweg haben danck.

Hie singen sie abermal den vorgesetzten Gesang, vnd tantzen datzu.

Lillis.

Ah das ist gewesen ein süsser dohn,
Nhun bitt ich dich du lieber sohn,
Das du on allen schertze
Wollest auffthun dein hertze,
Vnd sagest den gesellen dein,
Vmbher vmb den willen mein,
Was du von jhn begeren bist
Itzund zu dieser frist.

Luciper.

Das wil ich liebe mutter thun so drotte,
Vnd habe mich darauff gereide berothen,
Darumb meine lieben herrn gebt rath,
Der vns allen wol anstatt,
Sehet hin zu jener Awen,
Da gehet gar ein schön Jungfrawe,
Die ist Juttha genannt,
Die wil ziehen aus Engellant
Mit einem Schreiber weiſs
In die hohe Schule kegen Paris,
Vnd wil sich anderst lassen nennen,
Das man sie nicht mag erkennen,
Auch wil sie heimlich und leise,
Gekleidet gehn in Mannesweise,
Vnd jhr Nam sol sein genant
Johannes aus Engellandt,
Da rathet liebe gesellen zu,
Das sie das gar balde thu,
Vnd mögen sie zu uns gerücken,
Zu jhrem grossen vnglücke,
Das wird vnser grosser frome werden,
Nach alle vnsers hertzen begerden.

Sathanas.

Luciper herre du solt des sicher sein,
Das rede ich auff die trewe mein,
Das ich mich wil machen dahin zuhandt,
Da mir die Jungfraw wird bekandt,
Die wil ich vnterrichten,
Das sie sol mit nichten
Vor vns tretten oder weichen,
Vnd wil sie heimlich erschleichen,
Denn meine behendigkeit ist so gethan,
Das ich sie wol berücken kan,
Das sie vns mus gefallen,
Das sag ich dir mit reichem schallen,
Darumb wil ich mein kunst an jhr nicht verlengen,
Das sie solches muß volbrengen,
Vnd wil sie vns machen vnterthan,
Darzu wil ich mit mir han
Meinen gesellen Spiegelglantz,
So wird all vnser sache gantz.

*) Vgl. mit diesem durch die Verhöhnung Lucifers höchst charakteristischen Chorgesang der Teufel das Selbstgespräch Lucifers in der Auferstehung Christi: s. oben p. 51.

Luciper.

Nu lauffet hin miteinander drotthe,
Das euch ein alte Saw berathe,
Ewren dienst hab ich wol gehort,
Das werdet beide hie vnd dort,
Wo euch das gefallen kan,
Vnd macht euch die Jungfraw vnterthan
Mit ewern behenden listen,
Das sollet ihr zu diesen fristen
Gar herrlich werden von mir begabt,
Vnd allenwegen sein gelobt.

Spiegelglantz, ein Teufel.

Luciper lieber Herre mein,
Wir thun gerne den willen dein,
Woltestu du vns nur begaben,
Wen wir müssen vber die heide draben
Vnd gebest vber vns deinen segen,
So gieng es vns wol an dem wege,
Vnd möchten reich wieder komen,
Das wer vnser aller fromen.

Luciper.

Das wil ich thun gar gerne,
Wiewol die reise nicht ist ferne.

Luciper giebt ihnen den segen.

Olleid molleid prapil crapil morad
Sorut lichat michat merum serum rophat,
Das sind alles verborgene wort,
Die jhr nie von mir habt gehort,
Damit sey vber euch mein frid geleyt,
Nu fart hin, vnd seit gemeyt.

Ferner aus der Peripetie des Stückes (Gottsch. p. 107):

Hie füret ein Römischer Rathsherr seinen Sohn, welcher mit dem Teufel besessen war, zu Bapst Jutten, mit Gott den Teufel aus zu treiben, vnd der Teuffel offenbaret es, daß Bapst Jutta ein Kind tregt, vnd schwanger ist

Senator.

Heiliger Vater vnd Herre,
Ich klage euch klegliche mehre,
Das meinen Sohn, der hie für euch stat,
Der böse Geist besessen hat,
Vnd peiniget jhn von hertzen sehr,
Das bitt ich euch heiliger Vater vnd Herr,
Das jhr jhn wollet entbinden,
Von solchem bösen feinde,
Durch Gott vnd S. Nicolaum den heiligen Man reiche.
Das Gottes Gnade zu vns schleiche.

Der Bapst fürchtet sich für dem Teufel.

Bapst Jutta.

Das kan ich itzund nicht volenden,
Sondern wil euch mein Cardinal senden,
Die können das wol thun,
Denn ich bin itzt nicht geschickt darzu,
Die sollen ihn wol entbinden,
Von solchem bösen feinde.

Senator.

So lasset bald geschehen das,
Damit mein Sohn werde bas
Vnd sehet an die große pein,
Die da leidet der liebste Sohn mein,
Auff das er müge entbunden werden
Allhie auff dieser Erden.

Bapst Jutta.

Nu gebiet ich allen meinen Cardinaln,
Die da mit mir sind in diesem Saale,
Das jhr das nicht verlanget,
Vnd ewer gebet zu Gotte sendet,

Vnd entbindet diesem Römer seinen Sohn durch Gott,
Der da ist beladen mit grosser not,
Von des bösen Teufels gewalt,
Der mit jhm treibt jammer mannigfalt.

Vnuersün, der Teufel in dem Besessenen, spricht zum Bapst Jutta

Nu schweig du Bapst von deinem Klaffen,
Vnd gebeut nicht deinen Pfaffen,
Denn sie sollen mich nicht von hier treiben,
Auch so wil ich wol hierinne bleiben,
Bis das du selber kömmest,
Vnd mir die gewalt benemest,
Das sag ich dir auff dieser fart,
Vnd wern sie noch so wol gelart,
So solln sie mich nicht verbringen,
Noch mit keiner gewalt bezwingen,
Darumb lassen sie jhr klaffen bestehn,
Anders es sol jhnen mit mir nicht wol ergehen.

Bapst Jutta.

Sindt das du das nicht wilt thun,
So mus ich selber kommen darzu,
Vnd mus versuchen ob ich dich künd vertreiben,
Das du nicht lenger magst hie bleiben,
Darumb so gebiete ich dir so bald,
Du böser Teufel vngestalt,
Das du von diesem Manne reumest,
Vnd dich nicht lenger seumest.

Vnuersün, der Teufel.

Sindt ich ja reumen sol allhier,
So höret all in diesem saal von mir,
Das ich das nicht durch sein geheisse thu,
Sondern Gott wil es haben nu,
Das spreche ich sicherleich,
Nu höret zu alle gleich,
Die hie in diesem saal gesamlet sind,
Der Bapst der tregt fürwar ein Kind,
Er ist ein Weib vnd nicht ein Man,
Daran solt jhr kein zweiffel han,
Darumb seyd ihr jemmerlich betrogen,
Vnd mit blindheit vmbzogen,
Des sol sie nu alzuhandt
Für ewren Augen werden geschandt,
Vnd jre schandt sol sich erzeigen,
Itzund in diesem külen Meyen,
Darumb das sie mich hat vertrieben,
Sonst wer sie wol mit frieden für mir blieben.

Bapst Jutta.

Nu schweig du böser Volant,
Du hast mich dick vnd viel geschandt,
Vnd wolst mich gerne das schenden,
Vnd vil laster zuwenden,
Darumb das du das nicht konst gethun,
Fügest du mir solche geferde zu,
Der ich doch wol emper,
Du böser betrieger.

Vnuersün, der Teufel.

Ich wil dein betrieger sein,
Bis das ergehet der wille mein,
Seidt das du ein Bapstin bist genant,
So mus ich von dir weichen zuhandt,
Kompst du aber wieder in meine gewalt,
Ich wil dirs vergelten hundertfalt,
Vnd wil dich setzen gar vnsachte nieder,
Vnd machst du dich noch so from vnd bieder.

Der Teufel feret aus, vnd verschwindt.

Sodann die Scene zwischen Jutta und dem Tode. Christus hat den Tod entboten, die Sünderin aus dem Leben zu schaffen. Er antwortet (Gottsch. a. a. O. p. 114):

Mors, der Tod.

Hie bin ich bereit heiliger Gott,
Vnd wil gern halten dein gebot,
Wenn ich bin greulich vnd grausam,
Alles das mir je fürquam,

wir von da ab die deutsche Bühne völlig als Schülerin des antiken, zunächst des römischen Theaters anzusehen haben. Bald trat auch das Beispiel der Griechen hinzu. Aeschylus zwar, in seiner starren, majestätischen Abgeschlossenheit und ebenso sehr seinen sprachlichen Schwierigkeiten, blieb den deutschen Dramatikern noch auf Jahrhunderte hinaus eine verschlossene Welt. Dagegen Sophokles, Euripides und Aristophanes fingen allerdings schon an in das deutsche Theater überzugehen: nicht zwar in jener heutigen Weise, wo man dem Publikum zumuthet, diese Stücke, wie sie sind, mit Haut und Haar, in der ganzen Herbigkeit ihrer fremden Form, zu verspeisen, nicht bedenkend, daß dergleichen wohl das exclusive Vergnügen, die geistreiche Laune eines Kunstliebhabers sein kann, niemals aber die naturgemäße, fruchtbare Nahrung einer lebendig gegenwärtigen Zeit: sondern vielmehr diese Stücke wirkten im Allgemeinen durch ihre Stoffe, die man aufnahm und verarbeitete, durch das Ganze und Wesentliche ihrer Form, aus welcher man das Muster dramatischer Form überhaupt mit glücklichem Instinct heraus fühlte — unbekümmert, ob die Antiquitätenkrämerei dabei Ohrfeigen bekam oder nicht und ob der Chor mit dem rechten Fuß voranschritt oder dem linken, der Mantelzipfel eine Falte schlug oder zwei — genug, die Zuschauer fühlten sich ergriffen: und mitten aus diesen Knittelversen heraus, diesen Anachronismen und antiquarischen Schnitzern ging eine dämmernde Ahnung des künstlerischen Organismus, ein leises allmäliges Bewußtsein antiker Größe und Schönheit in die erschütterten Herzen des Publikums über. — Heutzutage freilich, wenn in Potsdam oder Charlottenburg die Antigone gegeben wird, so wird mit Billets dazu eingeladen, man schickt in den Buchladen, um in aller Eile noch einige gelehrte Vorstudien zu machen, man begeistert sich für die Darstellung, weil man eben durch diese Begeisterung seinen Geschmack, ja mehr noch: seine Loyalität, seine Unterthanentreue an den Tag zu legen meint — und directen Wegs aus Antigone und Medea wandeln sie dahin, unsre Kunstkenner, in den Eckensteher Nante oder eine neueste Birchpfeifferei und jauchzen denselben Beifall, den sie so eben noch für die gewaltigen Rythmen des griechischen Chors, für die keusche Hoheit der sophokleischen Muse erheuchelten, den auswattirten Beinen einer Tänzerin, den Modetrillern eines Sängers zu! — Im Zeitalter der

Reformation dagegen, als man diese Stoffe mit naivem Sinne überarbeitete, da waren sie auch wirklich populär, da drängten die Zuschauer sich freiwillig herzu, da spielten im Bewußtsein des Volks die Helden der griechischen Sage hinüber in die Helden der alten deutschen und erschufen also, in Gemeinschaft mit ihnen, eine neue heroische thatkräftige Welt, eine Welt der Freiheit und der Männlichkeit, wie dies Zeitalter selbst sie erstreben wollte. —

Und nicht auf diesem Wege der Uebersetzungen und Bearbeitungen allein wirkten die Humanisten für die Ausbildung und Erweiterung des deutschen Theaters, sondern auch durch Nachahmungen und eigene, analoge Schöpfungen. Dem volksthümlichen deutschen Drama geht ein gelehrtes lateinisches sowohl vorauf wie zur Seite. Mit der Geschichte dieser einzelnen Versuche kann die Historie des deutschen Theaters sich nicht beschäftigen; sie kann sich nicht im Einzelnen einlassen auf die lateinischen Dramen der Reuchline, der Celtes, der Locher, der Hegendorfe rc., wie dieselben seit den neunziger Jahren des funfzehnten Jahrhunderts an den Hofhaltungen der Kaiser, von Bischöfen und Prälaten, vor Magistraten und Stadtbehörden aufgeführt wurden. Aber der Thatsache dieser Aufführungen muß sie gedenken, weil auch diese lateinischen Nachbildungen außerordentlich dazu beitrugen, die Form des antiken Dramas, das heißt also überhaupt eine geschlossene, künstlerische dramatische Form zu verbreiten und Zuschauer, Darsteller und Dichter an ihre Regelmäßigkeit zu gewöhnen. Erst seit diese Nachahmungen und Uebersetzungen in Deutschland verbreitet werden, giebt es regelmäßig abgetheilte und gegliederte Stücke; die Eintheilung in Akte und Scenen selbst ist nicht älter, als die älteste deutsche Uebersetzung des Terenz, welche auch hiefür das erste Muster gab. —

Dies Beides also empfing das deutsche Theater von der Reformation: einen unendlich erweiterten, volksthümlichen Stoff und eine regelmäßig künstlerische Form.

Der Erste, der dieses Erbtheil überkam, nicht als ein erworbenes, mühsam selbst erkämpftes, vielmehr eben als ein Erbtheil, eine allgemeine Mitgift der Zeit, ist Hans Sachs, im eigentlichen Sinne der Ursprung und Gründer des deutschen Theaters.

Anmerkungen.

Zu pag. 51: **Ein interessantes Beispiel hiefür** :c. Das Stück ist erst lange Jahre nach seiner Abfassung, durch den Abdruck, welchen der lutherische Prediger Tilesius im J. 1564 zu Eisleben davon veranstaltete, bekannt geworden. Demnächst hat Gottsched es in den zweiten Band seines Nöth. Vorr. p. 81—138. aufgenommen. — Die handelnden Personen sind:

Teuffel:
- Lucipe r,
- Vnuersün,
- Lillis, des Teuffels mutter
- Sathanas,
- Spiegelglantz,
- Fedderwisch,
- Nottis,
- Astrot,
- Krentzelein,

Bapst Jutta.
Clericus, Bapst Juttens Bule.
Magister Noster Parisiensis.

Basilius, Bapst.

Cardinalis:
- Primus
- Secundus
- Tertius
- Quartus

Senator, ein Römischer Rathsherr.
Simson, vom Teuffel besessen.
Christus Saluator.
Maria.
S. Nicolaus.

Engel:
- Gabriel
- Michael

Mors, der Tod.

Der Anfang lautet (Gottsch. p. 84):

Lucipe r rüffet seinem Hellischen Gesinde zu hauff, vnd spricht:

Wolher, wolher, wolher,
Alles teufelisches heer,
Aus bechen vnd aus brüchich,
Aus wiesen vnd aus rorich,
Nu kompt her aus holtze vnd aus felden,
Eher denn ich euch begin zu schelden,
Alle meine liebe Helle kindt,
Die mit mir in der Helle sindt,
Krentzelin vnd Fedderwisch,
Darzu Nottis ein Teuffel frisch,
Astrott vnd Spiegelglantz*),
Vnd machet mir ein lobetantz,
Darnach wil ich euch sagen,
Heutte an diesem tage,
Was ich von euch begere,
Diss sollet jhr mich geweren,
Dauon solt jhr haben den lohn,
Das schwere ich euch bey meiner Kron,
Nu heb an, Knecht Vnuersün, den gsang,
Das soltu allweg haben danck,
Mit meinem freunde Sathanas,
Der mir je der liebste Schalck was.

Vnuersün, ein Teufel.

Das sol, Herr Lucipe r, geschehn
Also balde von mir gar eben,
Ich erfülle gern den willen dein,
Du liebster Herr vnd freund mein,
Wormit ich dir gedienen kündte,
Mit Sathanas beim guten freunde,
Des wer ich unuerdrossen
Vnd wolde das durch niemands lassen.
Nhun will ich anheben den edeln gesang,
Vnd wil das nicht machen lang,
Vnd wollen tantzen vnd reyen,
In diesem külen Meyen.

---

*) Ueber diese Namen der Teufel, sowie über die ältesten Teufel der deutschen Bühne überhaupt vgl. Mone, Schausp. des Mittelalters p. 198. Freytag p. 47. 59.

Vnuersün, der Teufel, singet vor, die andern Teuffel singen nach:

Luciper in deine throne
Rimo Rimo Rimo
Warstu ein Engel schone,
Rimo Rimo Rimo
Nu bistu ein Teufel grewlich*)
Rimo Rimo Rimo.

Lillis, des Teufels Grosmutter, springet auch an der Reyen, vnd spricht:

Hie lauffe ich trawn auch mit vmbher,
Vnd mich nimpt gros wunder,
Was jhr euch habt vermessen,
Das jhr meiner habt vergessen,
Vnd kan ich doch gar höflich geschregke,
Vnd wil an den Reyen gelegken,
Auch kan ich gar weiblich geschwantze,
Vnd mich verdrehen an diesem tantze,
Darumb solt ihr nicht mit mir gruntzen,
Last mich euch schütteln die alten runtzeln,
Vnd last mich auch helffen singen,
Vnd meine rosterige kele erklingen
Bey dem edlen guten gesang,
Des solt jhr allweg haben danck.

Hie singen sie abermal den vorgesetzten Gesang, vnd tantzen dazu.

Lillis.

Ah das ist gewesen ein süsser dohn,
Nhun bitt ich dich du lieber sohn,
Das du on allen schertze
Wollest auffthun dein hertze,
Vnd sagest den gesellen dein,
Vmbher vmb den willen mein,
Was du von jhn begeren bist
Itzund zu dieser frist.

Luciper.

Das wil ich liebe mutter thun so drotte,
Vnd habe mich darauff gereide berothen,
Darumb meine lieben herrn gebt rath,
Der vns allen wol anstatt,
Sehet hin zu jener Awen,
Da gehet gar ein schön Jungfrawe,
Die ist Juttha genannt,
Die wil ziehen aus Engellant
Mit einem Schreiber weiss
In die hohe Schule kegen Paris,
Vnd wil sich anderst lassen nennen,
Das man sie nicht mag erkennen,
Auch wil sie heimlich und leise,
Gekleidet gehn in Manneswelse,
Vnd jhr Nam sol sein genant
Johannes aus Engellandt,
Da rathet liebe gesellen zu,
Das sie das gar balde thu,
Vnd mögen sie zu uns gerücken,
Zu jhrem grossen vnglücke,
Das wird vnser grosser frome werden,
Nach alle vnsers hertzen begerden.

Sathanas.

Luciper herre du solt des sicher sein,
Das rede ich auff die trewe mein,
Das ich mich wil machen dahin zuhandt,
Da mir die Jungfraw wird bekandt,
Die wil ich vnterrichten,
Das sie sol mit nichten
Vor vns tretten oder weichen,
Vnd wil sie heimlich erschleichen,
Denn meine behendigkeit ist so gethan,
Das ich sie wol berücken kan,
Das sie vns mus gefallen,
Das sag ich dir mit reichem schallen,
Darumb wil ich mein kunst an jhr nicht verlengen,
Das sie solches muss volbrengen,
Vnd wil sie vns machen vnterthan,
Darzu wil ich mit mir han
Meinen gesellen Spiegelglantz,
So wird all vnser sache gantz.

*) Vgl. mit diesem durch die Verhöhnung Lucifers höchst charakteristischen Chorgesang der Teufel das Selbstgespräch Lucifers in der Auferstehung Christi: s. oben p. 51.

Luciper.

Nu lauffet hin miteinander drotthe,
Das euch ein alte Saw berathe,
Ewren dienst hab ich wol gehort,
Das werdet beide hie vnd dort,
Wo euch das gefallen kan,
Vnd macht euch die Jungfraw vnterthan
Mit ewern behenden listen,
Das sollet ihr zu diesen fristen
Gar herrlich werden von mir begabt,
Vnd allenwegen sein gelobt.

Spiegelglantz, ein Teufel.

Luciper lieber Herre mein,
Wir thun gerne den willen dein,
Woltestu du vns nur begaben,
Wen wir müssen vber die heide draben
Vnd gebest vber vns deinen segen,
So gieng es vns wol an dem wege,
Vnd möchten reich wieder komen,
Das wer vnser aller fromen.

Luciper.

Das wil ich thun gar gerne,
Wiewol die reise nicht ist ferne.

Luciper giebt ihnen den segen.

Olleid molleid prapil crapil morad
Sorut lichat michat merum serum rophat,
Das sind alles verborgene wort,
Die jhr nie von mir habt gehort,
Damit sey vber euch mein frid gelegt,
Nu fart hin, vnd seit gemeyt.

Ferner aus der Peripetie des Stückes (Gottsch. p. 107):

Hie füret ein Römischer Rathsherr seinen Sohn, welcher mit dem Teufel besessen war, zu Bapst Jutten, mit Gott den Teufel aus zu treiben, vnd der Teuffel offenbaret es, daß Bapst Jutta ein Kind tregt, vnd schwanger ist

Senator.

Heiliger Vater vnd Herre,
Ich klage euch klegliche mehre,
Das meinen Sohn, der hie für euch stat,
Der böse Geist besessen hat,
Vnd peiniget jhn von hertzen sehr,
Das bitt ich euch heiliger Vater vnd Herr,
Das jhr jhn wollet entbinden,
Von solchem bösen feinde,
Durch Gott vnd S. Nicolaum den heiligen Man reiche.
Das Gottes Gnade zu vns schleiche.

Der Bapst fürchtet sich für dem Teufel.

Bapst Jutta.

Das kan ich itzund nicht volenden,
Sondern wil euch mein Cardinal senden,
Die können das wol thun,
Denn ich bin itzt nicht geschickt darzu,
Die sollen ihn wol entbinden,
Von solchem bösen feinde.

Senator.

So lasset bald geschehen das,
Damit mein Sohn werde bas
Vnd sehet an die große pein,
Die da leidet der liebste Sohn mein,
Auff das er müge entbunden werden
Allhie auff dieser Erden.

Bapst Jutta.

Nu gebiet ich allen meinen Cardinaln,
Die da mit mir sind in diesem Saale,
Das jhr das nicht verlanget,
Vnd ewer gebet zu Gotte sendet,

Vnd entbindet diesem Römer seinen Sohn
durch Gott,
Der da ist beladen mit grosser not,
Von des bösen Teufels gewalt,
Der mit jhm treibt jammer mannigfalt.

Vnuersün, der Teufel in dem Besessenen, spricht zum Bapst Jutta

Nu schweig du Bapst von deinem Klaffen,
Vnd gebeut nicht deinen Pfaffen,
Denn sie sollen mich nicht von hier treiben,
Auch so wil ich wol hierinne bleiben,
Bis das du selber kömmest,
Vnd mir die gewalt benemest,
Das sag ich dir auff dieser fart,
Vnd wern sie noch so wol gelart,
So solln sie mich nicht verbringen,
Noch mit keiner gewalt bezwingen,
Darumb lassen sie jhr klaffen bestehn,
Anders es sol jhnen mit mir nicht wol
ergehen.

Bapst Jutta.

Sindt das du das nicht wilt thun,
So mus ich selber kommen darzu,
Vnd mus versuchen ob ich dich künd
vertreiben,
Das du nicht lenger magst hie bleiben,
Darumb so gebiete ich dir so bald,
Du böser Teufel vngestalt,
Das du von diesem Manne reumest,
Vnd dich nicht lenger seumest.

Vnuersün, der Teufel.

Sindt ich ja reumen sol allhier,
So höret all in diesem saal von mir,
Das ich das nicht durch sein geheisse thu,
Sondern Gott wil es haben nu,
Das spreche ich sicherleich,
Nu höret zu alle gleich,
Die hie in diesem saal gesamlet sind,
Der Bapst der tregt fürwar ein Kind,
Er ist ein Weib vnd nicht ein Man,
Daran solt jhr kein zweiffel han,
Darumb seyd ihr jemmerlich betrogen,
Vnd mit blindheit vmbzogen,
Des sol sie nu alzuhandt
Für ewren Augen werden geschandt,
Vnd jre schandt sol sich erzeigen,
Itzund in diesem külen Meyen,
Darumb das sie mich hat vertrieben,
Sonst wer sie wol mit frieden für mir
blieben.

Bapst Jutta.

Nu schweig du böser Volant,
Du hast mich dick vnd viel geschandt,
Vnd wolst mich gerne das schenden,
Vnd vil laster zuwenden,
Darumb das du das nicht konst gethun,
Fügest du mir solche geferde zu,
Der ich doch wol emper,
Du böser betrieger.

Vnuersün, der Teufel.

Ich wil dein betrieger sein,
Bis das ergehet der wille mein,
Seidt das du ein Bapstin bist genant,
So mus ich von dir weichen zuhandt,
Kompst du aber wieder in meine gewalt,
Ich wil dirs vergelten hundertfalt,
Vnd wil dich setzen gar vnsachte nieder,
Vnd machst du dich noch so from vnd bieder.

Der Teufel feret aus, vnd verschwindt.

Sodann die Scene zwischen Jutta und dem Tode. Christus hat den Tod entboten, die Sünderin aus dem Leben zu schaffen. Er antwortet (Gottsch. a. a. O. p. 114):

Mors, der Tod.

Hie bin ich bereit heiliger Gott,
Vnd wil gern halten dein gebot,
Wenn ich bin greulich vnd grausam,
Alles das mir je fürquam,

Sey starck oder dicke,
Wenn ich es recht erblicke,
Ich geb yhm ein solchen schlag,
Das er ewiglich an mich gedencken mag,
Ich messe jhm in die lenge vnd in die breithen,
Das er meiner kaum mag erbeithen,
Ich treibe solchen gespug,
Darzu solchen vngefug,
Das jhm die Seele in dem leibe
Nirgend mag gebleiben,
Ich kan jhm ein koll gekochen,
Das jhm gnacken alle knochen,
Auch gebe ich jhm zu trincken bier von starckem hopffe,
Das sich jhm verwenden die Augen im kopffe,
Zuletzt kome ich yhm auff das hertze,
Da mus die Seele leiden grosse schmertze,
Bis das sie reumet dieselbige stadt,
Die sie lange besessen hat,
Es kan mich nicht erbarme,
Mir ist der reiche wie der arme,
Der Deutsche als der Wahle *),
Ich rücke sie alle aus jhrem sahle,
Vnd müssen von mir leiden den tod,
Auch ward noch nie kein mundt so rodt,
Ich mache jhn wol missefahr,
Ich breche die liechten augen klar,
Ich hawe sie hin als das hawe **),
Ich fürchte auch niemands drawen,
Ich wercke, ich wercke greweleich,
Mir ist der Riese mit dem Zwerge gleich,
Was von der Erden ist geborn,
Das ist zumal mit mir verlorn,
Hierumb wil ich himlischer Gott,
Mich auffmachen also broth,
Vnd wil nicht lenger gedagen,
Vnd will das Weib darumb fragen,
Was sie damit gemeinet hat,
Das sie solche missethat
Hat wider dich begangen,
Darumb wil ich sie anlangen,
Vnd wer sie noch so klug vnd weise,
So sol sie doch nichts aus meinen henden reissen.

Saluator.

So gehe hie zu handt,
Das die sache werde volandt ***),
Die ich dir befohlen han,
Vnd mache dir vnterthan
Dasselb böse Weib gar balde,
Das sie in den sünden nicht veralte.

Der Tod kömpt zu Bapst Jutten.

Ich habe dir gar lange nachgekrochen,
Manchs jar vnd manche wochen.
Des hab ich dich nu begriffen hie,
Darumb solt du mir nicht entpfliehn,
Ich will mit dir machen ein spiel,
Nach alle meinem lust wie ich wil,
Wenn Gott mir hat die laub gegeben,
Das ich dir sol nemen dein leben,
Darumb das du hast wider jhn gethan,
Vnd hast gegangen wie ein Man,
Vnd hast solch Vngefug in der Christenheit getrieben,
Vnd bist nicht ein Weibsbild geblieben,
Auch das du dich hast vbersehen,
Das du must mit schwangerm leibe gehen,
Vnd tregst ein kind also verborgen,
Darumb wil ich dich bringen in sorgen,
Vnd solt hie kleglich sterben auff dieser erden,
Vnd für allen Leuten zu schanden werden.

Bapst Jutta.

Sindt ich den nu sterben mus,
Vnd dafur ist kein bus,
Des stehe ich in grosser not,
Darumb erbarm dich mein du ewiger Gott;
Las die bitter marter dein
An mir armen Sünder nicht verloren sein,
Vnd sich an dis grosse leid,
Vnd beweise mir Herr deine barmhertzigkeit.

*) d. i. Wälsche.
**) Heu.
***) vollendet.

Auch sich an Herr meine schmertzen,
Die ich leide in meinem hertzen,
Darzu lieber Herr Jhesu Christ,
Bedenck heut vnd zu aller frist,
Das da gesündigt hat mancher Man,
Der doch deine huld wider gewan,
Adam brach das erste gebot,
Das vergabst du jhm lieber Gott,
Petrus hat die seligkeit mit dir,
Der dich doch drey mal verleugnet gar schier,
Thomas was ein Zweiffeler,
Dem vergabestu lieber Herr,
Paulus der that manch leid
Zuuor in der Christenheit,
Vnd kam doch zu deinen gnaden,
On alle seinen schaden,
Mattheus der vom Zoll entran,
Dem vergabstu Herr one wahn,
Theophilus sich dem Teuffel ergab,
Du halffest jhm Herr darab,
Maria Magdalena vieler sünde pflag,
Die hat mit dir manchen guten tag,
Zacheus der was vngerecht,
Der wardt dein Wirdt vnd dein Knecht,
Longinus dich durch dein Hertze stach,
Das es Maria ansach,
Er hat gnade bey dir funden,
All zu denselben stunden,
Der Schecher der mit dir am Creutze starb,
Dein gnade er da erwarb,
Das sind alles gewesen sündige Man,
Die doch nu die seligkeit von dir han
Vergieb mir auch die sünde mein,
Barmhertziger Gott durch die bitter marter dein,
Vnd las mich Herr nicht verderben,
Vnd in meinen sünden so kleglich sterben.

Der Todt.

Was hilfft dich dein grosses kallen,
Du must doch mit mir wallen,
Vnd kündtest doch noch so wol bitten vnd flehen,
So mus doch mein will an dir ergehen,
Des bis von mir bericht,
Vnd hab daran keinen zweiffel nicht,
Jch wil mich gar meisterlich zu dir schmücken,
Vnd mit meinem stricke berücken
Vnd wil mich an dir nicht sparen,
Das glaub mir furware.

Bapst Jutta singet, vnd rufft Mariam an, da sie geberen soll*).

Maria Muter reine
Aller Sünder ein tröstrin,
Jch klage dir gemeine
Das ich ein sünder bin,
Das weine ich dz blut so rot,
Meine Augen trenen giessen,
Das las mich fraw geniessen,
Vnd bit für mich dein liebes kind.

Nun ich denn sol sterben,
So hilff Maria himmlische Königin mir erwerben
Deines lieben Kindes barmhertzigkeit,
Die doch manchem Sünder ist bereit,
Darumb du keusche Jungfraw reine,
Jch befehle mich dir alleine,
Vnd bitt für mich den barmhertzigen Gott,
Wenn ich stehe in grosser not,
Vnd bin aller sünden vol,
Des wil ich mich an dir erholn,
Wenn du bist vol der barmhertzigkeit,
Erbarm dich vber mein hertzleid,
Vnd verleihe mir Mutter vnd Frawe,
Das mir Gott sende den Himmel tawe,
Vnd lasse von mir seinen zorn,
Thuet er das nicht, so bin ich verlorn,
Das bitt für mich Mutter here,
Durch dein Mütterliche ehre.

Maria.

Jch wil alle diesen tag
Bitten für dich was ich mag,
Jch hoffe du solt gnade finden
Bey meinem lieben Kinde,
Das er gnediglich sich erbarme
Vber dich Sünderin arme.

*) Ist im Text auf Noten gesetzt.

Bapst Jutta.

Nu wil ich gerne leiden
Itzund zu diesen gezeiten,
Was mir zusendet der ewige Gott,
Darzu anleget der bitter Tod,
Vmb meine sünde die ich hab gethan,
Darumb befehle ich on argen wahn
Meine Seele zu hand
Maria zu einem pfand,
Ich hoffe sie lasse sie nicht verderben,
Darzu ewiglich ersterben,
Vnd wil mich in gedult keren,
Nu tröste mich du Himel Königin heere,
Darzu der ewige Gott,
Vnd helffe mir aus aller not.

Der Todt.

Nu höre auff mit deinem klaffen,
Ich mus mein gescheffte schaffen,
Allhier an dieser statt,
Wenn du machst mich mit deinem reden matt,
Das du in Bepstlichem wesen hast gestanden,
Des soltu werden zu schanden,
Nim hin den schlag bey das Ohr zu hand,
So wird dir wol bekand,
Warumb ich bin geschickt zu dir,
Das soltu gentzlich glauben mir,
Darnach hab dir den hertzenstoſs,
So würdest du des todes genoſs,
Fall nieder zu der Erden
Vnd las dein Kind geborn werden,
Das du lange hast gedragen,
Nu schlag ich dich auf deinen kragen,
Vnd gebe dir den letzten schlag,
Vnd schlaff bis an den jüngsten tag.

Hie felt Bapst Jutta zu der Erden, gebiert jhr Kind, vnd spricht:

Ahwe, ahwe der grossen not,
Die mir thut der bitter Tod,
Nu erbarm dich vber mich Gott mein Herre,
Durch deiner lieben Mudter ehre,
Wann meines lebens mag nimmer gesein,
Nu tröste mich du Himel Königein,
Mit aller Engelischer schar löbelich,
Das bitt ich mit gantzem Hertzen inniglich.

Der Todt.

Nu stirb hin so balde,
In deinem grossen vnfalle,
Vnd habe dir den schlag bey das heubt,
Damit sey dein leben geteubt,
Als du verdienet hast auff Erden,
Dagegen wird dir dein lohn wol werden,
Nu wil ich mich schnell von dir wenden,
Denn ich gebracht hab die sach zum ende.

Bapst Jutta stirbt in der geburt, das Volck leufft zu, hebt das kind auff, vnd der Teufel Vnuersün führt Babst Jutten Seel hin, vnd spricht etc.

*

Endlich noch den Schluß des ganzen Stückes (p. 137):

Michael bringt Bapst Jutten Seele in Himel vnd spricht:

Himlischer Gott vnd Here,
Hie bring ich her mit ehren,
Die arme Sünderin,
Die ich hab genomen aus der pein,
Die begeret nu deine gnade,
Die las jhr Herr komen zu stade.

Saluator.

Bis willkommen du liebste Tochter mein,
Du solt mit mir frölich sein,
In meinem Himelreiche,
Das sage ich dir sicherleiche,
Nu vnd zu ewiger Zeit,
Das glaube mir one neid,
Vnd was du gethan hast in deinem leben,
Das sol dir all sein vergeben,

Wenn Maria die liebe Mutter mein,
Hat dir gethan jhrer hülffe schein,
Mit dem heiligen Nicolao,
Darumb soltu sein wolgemuth vnd fro,
Du bist aus sorgen genesen,
Vnd solt mit mir in ewigen freuden wesen.

Bapst Jutten Seel.

Ich spreche das in kurtzer frist,
Gebenedeiet seistu Herr Jesu Christ,
Ich auch heut vnd zu aller Zeit benedeie
Die reine Jungfrawe Mareie,
Mit Nicolao dem Bischoff heere,
Die mich haben versünt gegen Gott dem Heren,
Vmb meine missethat vnd sünden,
Des lob ich sie zu aller stunde,
Auch lobet Marien Frawen vnd Man,
Denn aller vnser seligkeit licht daran,
Auch ist es offenbarlich an mir worden schein,
Das dancket jhr die Seele mein,
Denn ich hatte mich vergessen zu sehre,
Das ich mit dem Teuffelischen heere
Manche ewige zeit hett müssen wesen,
So hat sie mir geholffen das ich bin genesen,
Darumb sol jhr mein haubt jmmer neigen,
Mein zunge sol jhr auch nimmer schweigen,
Sondern sie teglich loben vnd preisen,
In Göttlichen wercken vnd weisse,
Mit Gott vnd aller Engelischer schar,
Das rede ich hie all offenbar.

Finis.

Ueber die historische Grundlage der Sage selbst vgl. neben den bekannten allgemeineren Geschichtswerken von Walch ꝛc. hauptsächlich eine so eben (1846) in Mailand erschienene Monographie: Esame critico degli atti e documenti relativi alla favola della Papessa Giovanna, di A. Bianchi-Giovanni.

Zu pag. 54: Oder wem von Ihnen, bei dieser Geschichte ꝛc. Schon Gottsched hat diesen Zusammenhang heraus gefühlt und auf eine für ihn höchst bezeichnende Weise zur Sprache gebracht, a. a. O. p. 140. 141: „Endlich, und zum dritten, weis ich wohl, daß die theatralischen Regeln von unserm guten Scherenberg nicht beobachtet worden, die er nicht einmal gewußt haben wird. Allein habe ich nicht berühmte heutige Schriftsteller, und eingebildete große Kunstrichter vor mir, die den brittischen Abgott Shackespear, und andre dramatische Helden dieses Volkes aus viel neuern Zeiten, verehren und anbethen, ob sie gleich eben so wenig Regel und Ordnung auf ihrer Schaubühne beobachtet haben; eben soviel Gespenster, Teufel, Tod, Himmel und Hölle aufs Theater bringen? .... Wer weis, wo noch ein heutiger brittenzender Shackespear darüber kömmt, der nächst der versprochenen Komödie von D. Faust, auch das Trauerspiel unsers Scherenbergs von Papst Jutten erneuert und umschmelzet, um ein recht erstaunlich rührendes Stück, trotz dem Kaufmanne zu London, oder Miß Sara Samson, daraus zu machen?" ꝛc. Die Anspielung von der „versprochenen Komödie vom D. Faust" ging ohne Zweifel auf Lessing: s. das (zuerst in den Literaturbriefen, Febr. 1759. Nr. XVII. veröffentlichte) Bruchstück in den Sämmtl. Werken, Lachm. Ausg. II, p. 491 fgg.

Zu pag. 54: Literarisch nachweisbar zwar ꝛc. In dieses Jahr nämlich (1588) fällt die, soviel bekannt, erste Ausgabe des Volksbuches: „Historia Von D. Johann Fausten, dem weitbeschreyeten Zauberer und Schwartzkünstler, Wie er sich gegen den Teuffel auf eine benandte zeit verschrieben ꝛc. Gedruckt zu Frankfurt am Mayn, durch Johann Spies. M. D. LXXXVIII." Die Person des Faust selbst dagegen, als eines berühmten Zauberers und Nekromanten, wird

schon seit Anfang des sechzehnten Jahrhunderts erwähnt, zuerst, so viel man weiß, in einem Briefe des Trithe im von Spanheim vom 20. August 1507; Conradus Mutianus Rufus, Kanonikus zu Gotha (gest. 1526) erzählt in einem Schreiben vom 3. October 1513, daß vor acht Tagen der Chiromantiker Faust („merus ostentator et fatuus ... Rudes admirantur. In eum theologi insurgunt") in Gotha gewesen, wo auch er ihn gesehen. Vgl. den höchst genauen und gründlichen Aufsatz des den Wissenschaften leider zu früh entrissenen E. Sommer in Ersch und Gruber's Allg. Encyclop. Art. Faust: Sect. I, Th. 42, p. 93—118, sowie die neuerlichst erschienene, reichhaltige, aber weder ganz zuverlässige, noch wohlgeordnete Scheiblesche Sammlung: Das Kloster. Weltlich und geistlich. Meist aus der aeltern deutschen Volks- Wunder- ꝛc. Literatur. Bd. II, 5—8 Zelle. Dr. Faust. Leipzig 1846. — Daß schon im siebzehnten Jahrhundert dramatische Bearbeitungen der Faustsage aufgeführt werden, beweist das Citat bei Sommer a. a. O. p. 114. Note 78.

Zu pag. 55: Schon aus dem J. 1523 ꝛc. Vgl. Gottsch. a. a. O. p. 191. 192.

Zu pag. 55: Ganz ähnlichen Inhaltes scheint nun auch ꝛc. Die ausführliche Erzählung davon bei Gottsched a. a. O. p. 201—206, wo auch der lateinische Text seines Gewährsmannes, des Jesuiten Masenius, im Speculum maginum veritatis occultae (Cöln 1664) wörtlich mit abgedruckt ist. Vgl. Flögel, IV, 309.

Zu pag. 57: Die zwei Fastnachtspiele des Niclas Manuel ꝛc. Ueber diesen in mehrfacher Hinsicht ausgezeichneten Mann s. die sehr vollständige und liebevolle Darstellung von C. Grüneisen: Niclas Manuel. Leben und Werke eines Malers und Dichters, Kriegers, Staatsmannes und Reformators im sechzehnten Jahrhunderts. Stuttg. und Tübing. 1837. Er lebte von 1484 bis gegen 1530: s. die Biographie bei Grüneisen, p. 78—155. Die beiden Fastnachtspiele wurden 1522 aufgeführt und erschienen schon im folgenden Jahre in Druck; der vollständige Titel lautet: Ein faßnachtspyl, so zu Bern vff der hern faßnacht, inn dem M. D. XXII. iare, von burgerßsöhnen offentlich gemacht ist, darinn die warheit in schimpffs wyß vom pabst vnd siner priesterschaft gemeldet würt. Item ein ander spyl, daselbs vff der alten faßnacht darnach gemacht, anzeigend grossen vnderscheid zwischen dem Papst, vnd Christum Jesum vnserm seligmacher. Der vollständige Abdruck findet sich a. a. O. p. 339—399. vgl. p. 204 fgg. namentlich p. 208: „Wie oben berührt ist, wurden diese Schauspiele von adeligen Jünglingen in der Kreuzgasse zu Bern, dem Rathhause gegenüber, öffentlich aufgeführt. Das erste fiel auf die Pfaffen- oder Herrenfastnacht, das andere auf die alte oder Baurenfastnacht; an der letzteren sind es denn nur Bauern, welche das Gespräch führen. Das erstere Stück hieß auch der Todtenfresser, weil es von der Todtenmesse und ihrer Einträglichkeit für die Geistlichkeit ausgeht, dann aber in einer lang fortlaufenden Reihe redender Personen den Zustand der Welt- und Klostergeistlichkeit in ihren verschiedenen höheren und niederen Stufen, das Urtheil der Laien im Adel- Bürger- und Bauernstande über den Zerfall der Kirche, die Sitten ihrer Diener, die Satzungen ihrer Lehre, die Furcht der Geistlichen vor dem Evangelium und ihre Bestrebungen, dem Fortschritt des neuen Glaubens ein Ziel zu setzen, sodann die weltlichen Verhältnisse

der Kirche und ihres Oberhauptes, die politische Stellung des Papstes, seine nicht dem Wohl der Kirche, sondern dem Ansehen und der Macht seines Stuhles gewidmeten kriegerischen Pläne, und wie er um des weltlichen Zweckes willen, alle geistlichen Pflichten seines Amtes hintanstellt und die von dem Türken bedrohten christlichen Provinzen dem Untergange preisgiebt; zuletzt aber die ernste Ansicht und Rüge der Apostel Petrus und Paulus über das Alles, und das evangelische Zeugniß eines erleuchteten Predigers aufführt. Im zweiten Spiele unterreden sich zwei Bauern „von dem Gegensatz des Wesens Christi Jesu und seines genannten Statthalters, des römischen Papstes," derweil ein doppelter Zug des Herrn Christus auf dem Esel mit seinen armen Jüngern und kranken, gebrechlichen Begleitern aus allerlei Volke, und von der anderen Seite des römischen Kirchenhauptes zu Roß und in Rüstung, gefolgt von den Cardinälen, Bischöfen u. s. w., alles beritten, an ihnen vorüberwallt .... (p. 210). Die Anordnung ist sehr mangelhaft, nur je einzelne Personen treten auf, und sprechen ihre Rollen her, um, wie es scheint, sogleich wieder abzugehen, da sie nicht wieder zu reden anfangen. Doch ist in der zweiten Hälfte von dem Erscheinen des Rhodiser Ritters an, eine mehr scenische und dialogische Bewegung. Die Sprache ist hart, der Reim oft ganz unrichtig und bloße Assonanz oder Alliteration. Der Spott, wie die Sprache dehnt sich bis ins Rohe und Plumpe, hört aber nie auf witzig zu sein im volksmäßigen Sinne, und wechselt mit einzelnen gemüthlicheren Stellen ab, die gerade in dieser Abwechslung um desto mehr wirken, je mehr sie überraschen. Die Satire entfaltet sich nach jeder Seite und mit voller Ladung, und es läßt sich von einer solchen, wie ausdrücklich in der Chronik bemerkt ist, zuvor unerhörten Sprache und nie gesehenen Darstellung erwarten, daß sie den gewaltigsten Eindruck auf Hörer und Zuschauer gemacht habe." — So weit Grüneisen; ich füge, um, wie von dem geistlichen und dem Fastnachts-, so auch von dem politischen Spiel eine Probe zu geben, eine Stelle aus dem oben gedachten Auftritte des Rhodiser Ritters bei. Ein Ritter aus Rhodus ist „mit grosser yl rennende mit verhengtem zom" (p. 363) zum Papst gekommen, mit der Nachricht von der Belagerung und dem, ohne fremden Beistand unvermeidlichen Fall der Insel; allein der Papst erklärt ihm ganz kaltblütig, er habe jetzt keine Zeit sich um Rhodus zu bekümmern: worauf der Ritter, über solche Gewissenlosigkeit empört, in nachstehende Klage ausbricht (a. a. O. p. 368):

Der ritter kert sich um, vnd schlug an sin brust, vnd sprach wider sich:

O pabst pabst wie bistu so gar verirt
Du bist ein wolff vnd nit ein hirt
Das du so gantz erblindet bist
Du bist ich glaub der war antichrist
Wo sind ir blutzhünd in roten hüten
Ir machend selbs wol Christen zublüten
Warum beschirmend ir nit den christen glauben
So ir doch teglich die gantze welt berauben
Wo ist nu das groß vnsäglich gelt
Das ir hand genon durch christen welt
Huren vnd buben hand es verthan
Die Christen land ir zu schittren gan
Die sünd der Sodomiten die ist hie
Ja so groß als vor der straff gotz ie
Was darfs vil kramantzen vnd langer red
Du pabst vnd keiser Carolus ir bed
Sind nit vnschuldig an dem blut
Daß jetz der türck vergiessen thut
O pabst pabst fürchtestu nit gott
Dine roten hütt, vnd beschorne rott

Hand blutig vnd raubwölffen zen
Ir hetten gut würstmacher gen
So ir so gern im blut vmbgand
Ein lust die lüt zu metzgen hand
Das blut das ir vergossen hend
Leg es jetz frisch an einem end
Ir möchtend all darin ertrincken
Ja schier garnach gantz Rom versincken
Meinestu drum das dich gott hie nit wel straffen
Sin göttlich gerechtigkeit sig drum entschlaffen
Fürwar fürwar es kompt die stund
Das dich das schwert uß sinem mund
Wirt zu boden richten gar
Mit diner schelmischen buben schar
Wie das vom endtcrist geschriben stat
Sant peters selb wyßgsaget hat
Ja du vnd alle dine fründ
Das vch das helsch für anzünd.

Der türck. Schupi maßga.

Ir Christen was seid ir für lüt
Vwer ding sol doch minder denn nüt
Vnd werden allen völckern zu spott
Zu Rhom hand ir ein besundern gott
Dem gebend ir gelt glich wie sprüwer
Nun sehend zu er spottet üwer
Wo hilfft er üch in üweren nöten
Ja er laßt üch wol selb ertöten
Darumb ist üwer billich zu spotten
Von Vnger land ist üch dick entbotten
Do wir das land gewunnen hand
Pfuch laster vnd ewige schand
Rodis hand wir jetz ouch gewunnen
So ist Naplis noch nit entrunnen
Dem nach gen Rhom wirt vnser reyß
Also so wirt der erden kreyß
In kurtzer zyt vns gar zu hand
Wir haben schon der christenland
Dry teil von üwerem glouben genommen,
Der fierteyl wird bald nacherkommen.

ꝛc. ꝛc.

Zu pag. 57: mit den Komödien des Pamphilus Gengenbach. Die hier gemeinten Stücke sind: 1) „Diß sind die prophetien sancti Methodii vnd Nollhardi, welche sind gespylt worden im 15. vnd 17. Jar (1515, 1517) vff der Herren Faßnacht von etlichen ersamen und geschickten Burgeren einer loblichen Statt Basel.“ Es treten darin Kaiser, Könige, Päpste, ja ganze Staaten auf und lassen sich ihre künftigen Schicksale voraussagen; vgl. Leonh. Meisters Beiträge I, 263—70, wo einige Proben mitgetheilt werden. 2) „Diß ist die Gouchmett, so gespylt ist worden durch etlich geschickt Burger einer loblichen Statt Basel. Wider den Ehebruch vnd die sund der Vnkeuschheit:“ eine dramatisirte Bearbeitung von Thomas Murners berühmter Gauchmat (Die Geuchmatt zu straff allen wybschen mannen, zuerst Basel 1514): s. Gervinus II, 418 fgg. III, 87 auch Gottsch. I, 46.

Zu pag. 58: wie denn namentlich im J. 1531 ꝛc. Vgl. Gervin. II. 451. Ueber einige andere hieher gehörige Stücke s. die Auszüge bei Gottsched II, 192—197, sowie die Zusammenstellung bei Kehrein I, p. 118. vgl. p. 81.

Zu pag. 60: den wird es genügen an die Namen eines Gerhard des Großen ꝛc. Vgl. über diese Männer die genauen Biographieen in H. A. Erhard's Gesch. d. Wiederaufblühens wissenschaftl. Bildung, vornehml. in Teutschl. Magdeburg 1830, drei Bände, sowie über diese ganze Epoche überhaupt Karl Hagens vortreffliche, der allgemeinsten Beachtung nicht genug zu empfehlende „Deutschlands literar. und relig. Verhältn. im Reformationszeitalter.“ (Drei Bände, 1841).

Zu pag. 61: Wie heutzutage aus dem Englischen und Französischen rc. Vgl. in Kürze den Aufsatz des Verfassers: Zur Geschichte der deutschen Uebersetzungsliteratur: Hall. Jahrb. 1840. Nr. 57 fgg. (p. 449—504).

Zu pag. 61: wie Terenz schon im zehnten Jahrhundert in den Klöstern gelesen rc. Hiefür ist besonders eine Stelle in der Vorrede der Roswitha von Wichtigkeit, bei Gottsched II, 16, Anm: „Plures inveniuntur Catholici, cujus nos penitus expurgari nequivimus facti, qui pro cultioris facundia sermonis, gentilium vanitatem librorum utilitati praeferunt sacrarum scripturarum. Sunt etiam alii sacris inhaerentis paginis, qui licet alia Gentilium spernant, Terentii tamen figmenta frequentius lectitant, et dum dulcedine sermonis delectantur, nefandarum notitia rerum maculantur.“ — Hieher gehört auch die Notiz von Jac. Grimm, Gött. Gel. Anz. 1835. St. 92, daß auch der durch seine Uebersetzung der Psalmen rc. bekannte Notker, Mönch zu St. Gallen (ums Jahr 1000) die Andria des Terenz ins Deutsche übertragen habe.

Zu pag. 61: Dagegen nachdem zuerst Hans Nydhart rc. Der vollständige Titel dieser ältesten, für die allmälige Einführung und Uebertragung der antiken dramatischen Technik überaus wichtigen Uebersetzung lautet vollständig: „Hernach volget ain Meisterlich vnd wolgesetzte Comedia, zelesen und zehören, lustig vnd kurtzwylig, die der hochgelert vnd groß Maister vnd poet Therencius gar subtile mit grosser kunnst vnd hochen flyß gesetzt hat, darin man lernet die gemüet aigenschafft vnd sitten der menschen des gemeinen Volks erkennen. Darumb ain yeder so durch lesen oder hören daß wissen empfachet, sich dester baß vor aller betrügniß der bösen Menschen mag hütten vnd wissen zebewaren.“ Am Ende steht: „Diese Comedia hat Hanns Nydhart zu Vlm lassen trucken den Cunrad Dinkmut. Nach Cristi gebürt M. CCCC. Lxxxvj. Jare.“ in fol. — Die übersetzte Komödie selbst ist der Eunuchus; in den beigegebenen Einleitungen und Noten werden technische Ausdrücke, wie Comedia, Act rc. ausführlich erläutert und erklärt. Siehe die genaue Beschreibung bei Gottsched I, 37—39. Ueber die übrigen, ungemein zahlreichen Uebersetzungen desselben Dichters vgl. außer Degen's Versuch einer vollst. Lit. der deutsch. Uebs. d. Römer II, 457—494, besonders noch Gottsched im ersten Band (s. unter den Registern am Schluß das zweite, Art. Terenz) und Gervinus II, 377. III, 74 fgg. — Die erste vollständige Uebersetzung des Terenz datirt vom Jahre 1499: Degen a. a. O. p. 457.

Zu pag. 61: Nachdem sodann, seit dem J. 1511, auch das Muster des Plautus rc. Vgl. Degen a. a. O. p. 249—258, Gottsch. II, 171. 191. sowie in dem oben bezeichneten Register. Der Titel dieser ältesten Uebersetzung lautet auszugsweise: „Spiegel der sitten. im latein genannt Speculum morum. Von guten vnd bösen sitten. Von sünden vnd tugenden dargegen . von ständen vnd aemptern mancherley personen. Dabey auch nachuolgklich Comedien Plauti Menechmo et Bacchide . . kurzweilig vnd schimpflich zu lesen . . . Nach vermittung des Edlen hochgeleerten vnd wirdigen herrn Albrechts von Eybe. in beiden rechten Doctor . . . . Augspurg durch verlegung Johann Rynmann von Oeringen:“ s. Gottsch. II, 171. — Die erste Uebersetzung des Seneca waren Opitz Trojanerinnen, 1625. Von Sophokles' Ajax lorarius vom J. 1587 (durch

Wolffahrt Spangenberg, erst 1608 im Druck erschienen) habe ich in dem oben genannten Aufsatze in den Hall. Jahrb. p. 468 fgg. einige Proben mitgetheilt. Die erste Uebersetzung des Euripides war Michael Bapst's Iphigenia in Aulide, ein vberaus schöne Historie oder Comoedia tragoedia, von des Mycenischen königes Agamemnon Tochter ꝛc. von 1584. Von Aristophanes waren die „Nubes, ein schön vnd kunstreich Spil darinn klärlich zu sehn, was Betrug vnd hinterlist endlich für ein Endt nimmet ꝛc. auffs kürtzeste verdeutscht durch Mag. Isaac Fröreisen. Straßburg, 1613," die ersten eigentlichen Uebertragungen. Von den Nachbildungen des Hans Sachs dagegen s. unten Dritte Vorl.

Zu pag. 63: Sie kann sich nicht im Einzelnen einlassen auf die lateinischen Dramen ꝛc. Vgl. Gervinus II, 375. Flögel IV, 294, sowie Gottsched im Nöth. Vorr. besonders im zweiten Bande, wo sich u. A. Reuchlins Scenica Progymnasmata (von 1498), Conr. Celtes' Ludus Dianae (1501 zu Linz vor Kaiser Maximilian I. aufgeführt: vgl. Erhard a. a. O. II, 108 fg.), Jac. Lochers Ludicrum Drama, Judicium Paridis etc. (von 1502), Christ. Hegendorff's Comedia Nova (aufgeführt zu Leipzig 1520) ꝛc. theils Auszugsweise, theils auch vollständig abgedruckt und beschrieben finden. Siehe a. a. O. p. 142. 166. 170. 172.

Dritte Vorlesung.

Hans Sachs. — Stillstand der reformatorischen Bewegung. Nachtheiliger Einfluß auf die Entwicklung der deutschen Bühne. Ayrer. Aelteste wandernde Truppen. Die englischen Komödianten.

Zweierlei (dies war das Resultat meiner neulichen Vorlesung, deren Zweck dahin gerichtet war, Ihnen die Einflüsse nachzuweisen, welche die Reformation, dies größte und wahrhaft universale Ereigniß der modernen Zeit, auf die Entwicklung unsers Theaters ausgeübt hat) Zweierlei hauptsächlich war es, was die deutsche Bühne von der Reformation empfing: erstlich in der allgemeinen Erweiterung und Befreiung, welche dieselbe dem deutschen Leben und somit auch der deutschen Dichtung gewährte, ein unermeßlich erweiterter, volksthümlicher Inhalt: und zweitens, in der Wiedereinführung und Belebung der antiken Literatur, in deren Geleit, wie wir gleichfalls sahen, die Reformation selbst erst in die Welt eintrat, das Muster und die Möglichkeit einer eigentlich künstlerischen, in sich abgeschlossenen und vollendeten Form. Als den ersten Dichter, an welchem die Spuren — aber freilich auch nur die Spuren — dieses zweifachen Einflusses sichtbar werden, nannte ich Ihnen bereits am Schluß meines neulichen Vortrages den Hans Sachs: nicht ohne schon bei dieser ersten vorläufigen Erwähnung hinzuzusetzen, was mir in der That als das Charakteristische dieses Dichters erscheint und woran ich Sie daher auch hier wieder erinnern muß: nämlich daß er diesen neuen großartigen Inhalt der Reformation nicht sowohl in sich selbst erlebt und innerlich mitdurchgekämpft: sondern

vielmehr er hat ihn als ein allgemeines Erbtheil seiner Zeit, als den nächsten, unmittelbaren Instinct seines Jahrhunderts bewußtlos überkommen.

Mit anderen Worten: nicht der eigne, selbständige Genius, nicht die Höhe des nationalen Bewußtseins, die Kraft des dichterischen Vermögens ist es, was Hans Sachs auszeichnet — wo hätte auch dieser Genius herkommen sollen in der engen Schwüle jener Meistersängerstuben, die er niemals verlassen? bei jenem handwerksmäßigen, mechanischen Betriebe, jenem beschränkten, bürgerlichen Charakter, welchen er unmittelbar aus der Schusterwerkstatt in die Dichtung übertrug?! — sondern was ihn auszeichnet, ist diese Gunst des Schicksals, die ihn geboren werden ließ gerade in dem Uebergange der untergehenden mittelalterlichen und der emporsteigenden reformatorischen Zeit — ein Reichsstädter: aber zu einer Zeit, wo auch die Reichsstädte, Trotz ihrer neunfachen Umzäunung von Privilegien und Kasten und Innungsgesetzen, dennoch bereits anfangen, sich von der Macht der Geschichte ergriffen zu fühlen und wo namentlich die Reformation, mit ihrer neuen, verweltlichten Kirchenverfassung, auch dem städtischen Gemeindeleben neue geistige Interessen, geistige Einwirkungen eröffnet; ein Bürger ferner, ein Handwerker: aber auch dies in einem Augenblicke, wo, in der gemeinsamen Erhebung der Nation, alle Standesunterschiede für einige Zeit gebrochen scheinen und wo der Ruf der Freiheit gemeinschaftlich an alle Stände, alle Klassen der Gesellschaft ergeht; ein Meistersänger endlich, erzogen und gewöhnt zu handwerksmäßiger Uebung seiner Kunst: aber schon, neben den eintönig zugezählten Weisen der Meistersänger, erhebt sich das Volkslied mit urkräftig lebendigem Ton, erhebt sich, in jugendlich naiver Schönheit, die wiedererwachte Welt des Alterthums und nöthigt selbst dem Schulgesang der Meister einen kräftigern Tact, eine frischere Farbe, vor Allem es nöthigt ihm bedeutendere Stoffe und einen unmittelbarern, volksthümlichen Inhalt auf.

Für Hans Sachs selbst bleibt dabei immerhin das Verdienst, sich den Strömungen der Zeit willig dargeboten und diese Brust, aus der die Saat neuer, großartiger Schöpfungen nun einmal nicht hervorwachsen sollte, zum Wenigsten zu einem treuen, lebendigen Spiegel seiner Um-

gebung gemacht zu haben: ein bescheidenes, ächt bürgerliches Verdienst — auch darum ein bürgerliches, weil es zu allen Zeiten so selten gewesen ist gerade in denjenigen Regionen, wo es in der That am Nöthigsten wäre, bei Fürsten und Herrschern, von denen, so weit die Geschichte reicht, bei Weitem die Mehrzahl ihre Größe gesucht hat, nicht in dem, was allein Größe verleiht und erhält, in dem demüthigen Unterordnen unter ihre Zeit, sondern vielmehr in dem Kampf mit ihr und in dem vergeblichen Bemühen, den einzelnen fürstlichen Willen, die genialen Einfälle, die wechselnden Launen königlicher Willkür durchzusetzen auch gegen den Willen, ja gegen die ausgesprochene, die laut verkündigte Stimme des Jahrhunderts. Dafür aber gehen auch viel hundert fürstliche Namen spurlos unter im Strome der Zeit, dienen andere hundert der Nachwelt zur Warnung, ja zum Abscheu: während um die bescheidene Stirn dieses bürgerlichen Dichters jede neue Generation neue Kränze des Dankes und der Verehrung windet.

Aber in diesem Anerkenntniß unsers Dichters sprechen wir zugleich seine eigene Schranke aus. Hans Sachs, wie es hienach nicht anders sein kann, ist ein reflectirender Dichter, ohne Pathos, ohne Leidenschaft, ohne jene dramatische Spannung eines in sich selbst ringenden, gewaltigen Geistes, dessen Kämpfe uns das Jahrhundert nicht bloß wiederspiegeln, nein, in dessen Kämpfen das Jahrhundert selber kämpft, in dessen einzelnen persönlichen Krisen die Zeit selbst nach ihrer Entwicklung ringt. —

Bestimmt dies im Allgemeinen den Maßstab, welchen wir an Hans Sachsens Dichtungen zu legen haben, den Maßstab nämlich einer ruhigen gemüthlichen Reflexion, welche, in breiter Behaglichkeit, die Welt vor sich gleichsam Revue passiren läßt: so erfordert es die Gerechtigkeit, eben diesen Maßstab namentlich auch bei Beurtheilung seiner dramatischen Dichtungen anzulegen. Ein reflectirender Poet, ohne Leidenschaft und persönliches Pathos, kann niemals wirklich ein dramatischer sein. Daher auch die so genannten dramatischen Stücke des Hans Sachs sind, ganz ähnlich wie die Scenen und Skizzen seiner Vorgänger, der Rosenblüt, Hans Folz ꝛc. im Grunde nur dialogisirte Scenen und Fabeln, das Neue und Interessante an ihnen aber ist lediglich die Rein-

heit, mit welcher sie, vielleicht gerade um dieser dramatischen Leerheit, dieser Flachheit und Durchsichtigkeit willen, die allmälige Fortbildung der Zeit auch auf diesem Gebiete wiederspiegeln.

Am Deutlichsten natürlich immer die formale, als die unmittelbar augenfällige. Sie entsinnen sich aus der neulichen Vorlesung, daß es erst des Beispiels und wiederholter Uebersetzungen des Terenz bedurft hatte, um nur die Eintheilung in Acte, diese erste, äußerlichste Bedingung einer eigentlichen organischen Vertheilung und Gliederung des dramatischen Stoffes, bei uns einzuführen. Eine andere, nicht minder wichtige Eintheilung, die ebenfalls von dem Muster der Alten entnommen ist, findet sich bei Hans Sachs sogar völlig zuerst: die Eintheilung, meine ich, in Komödie und Tragödie. Zwar über den eigentlichen Sinn dieser Unterscheidung, worauf sie beruht und was sie bezweckt, darüber, den Uebersetzern des Terenz zum Trotz, ist Hans Sachs selbst, wie es scheint, noch völlig ohne Bewußtsein; selbst die bekannte sprichwörtliche Definition, daß eine Komödie sei, wo sie sich kriegen, eine Tragödie aber, wo sie sich nicht kriegen, würde für ihn noch bei Weitem zu enge sein. Ja nicht einmal dadurch wird in den Augen unsers Dichters ein Stück zur Tragödie, daß eine oder mehre Personen, und ob es die Hauptpersonen wären, darin sterben: das kommt ebenso ungenirt auch in seinen sogenannten Komödien vor. Vielmehr, wenn überhaupt einen Unterschied zwischen beiden Gattungen, so scheint Hans Sachs allein diesen gemacht zu haben, daß eine Tragödie durch und durch traurig zu Ende geht (wohlgemerkt: zu Ende geht; denn im Verlauf des Stückes sind lustige Scenen keineswegs ausgeschlossen): wogegen ein Stück, das sich wenigstens zum Schluß noch in irgend einigem Betracht zum Guten wendet, gleichviel wie viel Personen auch übrigens elendiglich darin umgekommen, immer noch als Komödie gelten darf: eine Unterscheidung also, die in der That nicht laxer und willkürlicher gedacht werden kann — und dennoch von Wichtigkeit für die Entwicklung unsrer Bühne, indem auf diese Weise ein Gegensatz, dessen tiefinnerste Bedeutung und Berechtigung allerdings erst in einer viel späteren Zeit erkannt werden sollte, einstweilen doch wenigstens äußerlich in Anwendung gebracht und also, bis endlich ein Gegenstand des Nachdenkens und Begreifens,

so lange zum Mindesten ein Gegenstand der Gewöhnung und der unmittelbaren Praxis wurde. —

Nicht anders verhält es sich mit der Eintheilung in Akte. Auch sie, mit Ausnahme der Fastnachtspiele, welche niemals in Akte getheilt sind, ist von Hans Sachs adoptirt worden, in der Komödie sowohl wie in der Tragödie, dem geistlichen wie dem weltlichen Spiel: aber auch sie rein äußerlich, ohne eine Ahnung von ihrer Nothwendigkeit und ihrer Bedeutung für das Ganze der dramatischen Composition. Daher denn auch die ganz willkürliche Art und Weise, wie er diese Eintheilung in Anwendung bringt: wo fünf Akte nicht zureichen, da macht er sechs, und wo auch diese noch zu wenig sind, da sieben oder acht oder zehn, ganz nach seinem Belieben und der zufälligen Beschaffenheit seines Stoffes, wie derselbe sich gerade am Bequemsten und Einfachsten zerlegte. —

Ungleich interessanter und ergiebiger, als in diesen allmäligen formalen Ansätzen, zeigt der bildende Einfluß des Zeitalters sich nun ferner in den Stoffen, welche Hans Sachs bearbeitete. Zwar jene unmittelbare Aufnahme von Zeitereignissen, von denen ich Ihnen in meinem letzten Vortrage in den Fastnachtspielen des Nicolaus Manuel, dem Bocksspiel 2c. einige Beispiele anführen konnte, suchen wir bei Hans Sachs vergeblich, nicht in seinen dramatischen Schriften allein, sondern, mit Ausnahme eines einzigen Gedichtes, der berühmten Wittenberger Nachtigall die er im Jahre 1523 zu Ehren Luthers dichtete, auch in der ganzen ungeheuren Masse seiner übrigen Schriften. Nur ein einziges Mal, im Jahre 1527, als die Reformation sich Nürnberg selbst näherte, hatte er Miene gemacht, sich, in einer leidenschaftlich polemischen Schrift gegen das Papstthum, unmittelbar in den Kampf des Tages zu mischen. Allein der Rath von Nürnberg, der sich auf das Polizeiregiment so gut verstand, wie nur irgend die Regierungen unsrer Tage, fand dergleichen Polemik höchst unstatthaft; ja wenn es noch ein gelehrter Doctor, ein wohlehrwürdiger Geistlicher gewesen wäre — aber ein bloßer Meistersänger, ein bloßer Schuster?! Nimmermehr! Er verwies es ihm daher ernstlich: er solle seines Handwerks warten und fleißig Schuhe machen, weiter nichts. Hans Sachs war ein viel zu guter Bürger, ein viel zu

guter Deutscher, als daß er sich das hätte sollen zweimal sagen lassen. Zwar auf die Schusterei allein beschränkte er sich nicht, er führte, vor wie nach, neben dem Pfriem auch die Feder: aber doch vermied er Alles, was ihn hätte in ähnliche Conflicte bringen können, insbesondere also jeden Ausdruck persönlicher Parteinahme, sowie das unmittelbare stoffartige Hereinziehen der Zeit und ihrer Interessen in den Umkreis seiner Dichtungen. —

Dieser directe Einfluß der Reformation also ist es nicht, den wir bei ihm suchen müssen. Dagegen ein anderer offenbart sich in ihm und in der That viel großartigerer, der seine ganze dramatische Wirksamkeit bestimmt und ihn, Trotz seines reflectirenden Charakters, Trotz seiner Unwissenheit in den Anfangsgründen dramatischer Technik, ja Trotz seines Mangels an eigentlicher dramatischer Kraft und Fähigkeit, dennoch unmittelbar zum wahrhaften Dramatiker dieses Zeitalters stempelt. — Sie erinnern sich aus meinem neulichen Vortrage, daß unter den verschiedenen Wirkungen der Reformation diese als eine der gewaltigsten und großartigsten sich darstellt, daß durch sie der bisherige Gegensatz zwischen Erde und Himmel, zwischen Geistlichen und Laien ausgesöhnt und der Begriff der Menschlichkeit, der freien, allberechtigten, an seine Stelle gesetzt ward. Ebenso nun auch innerhalb des Drama's selbst hört jener Gegensatz einer bloß geistlichen und bloß weltlichen Bühne, bloßer Mysterien und bloßer Fastnachtsdichter auf. Auch die Bühne wird es müde, immer nur auf der einen Seite die abenteuerlichen Ausgeburten theologischer Einbildungskraft, auf der andern die schmutzigen Späße der Wirthshausgäste zur Schau zu stellen; auch für sie soll wieder der Mensch, nicht der geistlich verklärte des Mysteriums, noch der läppisch verzerrte, in den Koth der Gemeinheit getretene des Fastnachtspieles: sondern der volle, wahre Mensch, in der ganzen Fülle menschlicher Leidenschaften, dem ganzen Reichthum menschlicher Situationen, soll fortan auch der Gegenstand der Bühne werden. Zwei Welten bisher gab es nur, aus denen der dramatische Dichter seine Gestalten heraufbeschwören durfte: die geistliche mit ihrem Himmel aus Leinewand und Pappe, ihren gemalten Flammen, ihren Engeln und Heiligen — und die klein bürgerliche, häusliche, mit ihren Ehezwisten,

ihren nachbarlichen Prügeleien, ihren Zoten u. s. w. Jetzt, wie die Nation selbst zur Ehre geschichtlichen Bewußtseins heranreift, so auch dem Drama eröffnet sich eine neue unerschöpfliche Fundgrube, ein neuer unermeßlicher Vorrath von Stoffen und Charakteren und Situationen: die Geschichte, die unmittelbare Wirklichkeit in allen ihren Kreisen, der ganze, volle Inhalt des deutschen Lebens. Wir haben in Hans Sachs weder einen Mysterien- noch einen Fastnachtsdichter: er ist Dramatiker schlechthin — und in dieser Eigenschaft der früheste, den unsre Literatur aufzuweisen hat.

Es läßt sich nun kein schlagenderer Beweis erdenken für die tief-innerlich schöpferische Kraft dieses Zeitalters, den gewaltigen dramatischen Drang, der das damalige deutsche Leben gleichsam durchwühlt, als dieser, daß ein Mann von so geringer persönlicher Begabung, ja von so entschiedenem dramatischen Ungeschick, wie Hans Sachs es war, in Mitte der frühesten, formlosesten Anfänge unsres Theaters, nichts desto weniger sich befähigt und im Stande fühlte, diesen ungeheuren Uebergang, Trotz seiner geringen Mittel, dennoch einzuleiten und den ganzen Vorrath der damaligen Bildung, die sämmtlichen Elemente des deutschen Lebens, der Erste von Allen, dramatisch zu verarbeiten. Wenn, hundert Jahre später, in der glänzendsten Periode des englischen Theaters, es einem Shakespeare gelingt, daß, berührt von seinem bildenden Finger, getroffen von dem Glanz seines Auges, jeder unfügsamste Stoff, jeder sprödeste Charakter sich alsogleich dramatisch gestaltet und belebt: so bewundern wir darin eben die Größe des Dichters und diese Ueberfülle dramatischer Kraft, die sich in ihm, dem modernen Drama als solchem, gleichsam concentrirt und verwirklicht hat. Wenn aber einem Manne, wie Hans Sachs, einem Manne fürwahr, in dem von Shakespear'schem Blute auch nicht das kleinste Aederchen rinnt, zum Mindesten doch etwas Aehnliches gelingt, und sei es auch zunächst nur formaler, nur äußerlicher Weise: so ist auch darin etwas Großes und haben wir auch darin einen Genius zu verehren — nicht zwar den Genius eines einzelnen bevorzugten Mannes, wohl aber den Genius der Zeit, der gewaltigen, die ihren Inhalt durchzusetzen weiß, nicht allein durch die Personen, sondern auch Trotz ihrer: und das im Großen so gut,

wie im Kleinen, im Drama der Literatur, wie im Drama der Weltgeschichte.

In den mehr als zweihundert dramatischen Stücken, zu denen Hans Sachs selbst sich bekennt, findet sich nun, den eben gegebenen Andeutungen gemäß, sowie mit der bereits früher gemachten Einschränkung, daß wir ein eigentliches unmittelbares Eingehen in die Zeitgeschichte bei ihm überhaupt nicht erwarten dürfen, in der That fast der ganze Umfang des damaligen deutschen Lebens, theoretisch wie praktisch, wenn nicht erschöpft, so doch überall wenigstens berührt und herangezogen; kaum Eine Sphäre der damaligen deutschen Welt läßt sich auffinden, in welche Hans Sachsens dramatische Muse nicht hinüberspielte. Zunächst, als ein Anklang an die Mysterien der früheren Zeit, begegnen wir auch religiösen Stoffen, aus dem alten sowohl wie dem neuen Testament, aus der Legende und den Lebensläufen der Heiligen. Allein unmittelbar neben dieser christlichen wird, eine erste Folge jener Popularisirung, welche die antike Literatur damals bereits erfahren, auch die heidnische Mythologie, der Olymp der Griechen und Römer auf die Bühne gebracht: neben Gott Vater und Sohn treten Jupiter und Juno auf, im „Kampffgespräch, ob Weiber oder Männer zum Regiment tüglicher seyen," neben dem jüngsten Gericht ein „Caron mit den abgeschiedenen Geistern," neben der Opferung Isaacs die Befreiung der Andromeda durch Perseus, Pallas und Venus, Apoll und Daphne im Liebesstreit wechseln ab mit Erzvätern und Heiligen, dem Judicium Salomonis stellt sich ein Judicium Paridis zur Seite. Sodann die Geschichte, namentlich die alte, wiewohl auch die mittelalterliche nicht völlig übergangen ist: neben einer Lucretia und Virginia finden wir eine Rosimunda Königin von Dänemark, neben einer Königin Cleopatra mit Antonio dem Römer einen Andreas der vngrisch König mit Bancbano seinem getrewen Statthalter, neben einem Herzog Wilhelm von Oesterreich eine Zerstörung der Statt troja von den Griechen, einen Alexander Magnus, eines Königs Ciri Geburt, Leben und End u. s. w. Auch einzelnen antiken Dramen begegnen wir, wennschon dabei an eine directe Nachahmung durchaus nicht zu denken, vielmehr der Stoff ohne allen Zweifel erst durch mannigfache und nicht immer die saubersten

Hände gegangen ist, ehe er an Hans Sachs gekommen. So eine „Tragödi mit dreyzehn Personen zu recitirn die vnglückhafte Königin Jocaste," welche in der That nichts Geringeres ist, als der König Oedipus des Sophokles. Ferner, gleichfalls nach Sophokles und zwar nach dessen Elektra, eine „Tragödi mit vierzehn Personen, die mörderisch Königin Clitimestra." Auch nach Euripides: „die getrew Frau Alcestis mit ihrem Mann." Ferner aus dem Aristophanes: „Comödi mit eilf Personen zu recitirn: Der Pluto (denn Pluto und Plutus zu unterscheiden, dazu langten Hans Sachsens philologische Kenntnisse nicht aus), ein Gott aller Reichthumb," mit der ausdrücklichen Hinweisung:

> Dem griechischen doch fast gemeß,
> Wie sie denn auch Aristophanes
> Von Athen der berümbte Poet
> Griechischer sprach beschreyben thet.

Ebenso eine „Comedi Plauti, heyst Monechmo," endlich eine „schöne Comödi Terentij, deß Poeten, vor siebzehn hundert Jaren beschriben, Von der Bulerin Thaias, vnd jhren zweyen Bulern, dem Ritter Thraso vnd Phaedria" ꝛc. Eine eigne neue Provinz sodann eroberte Hans Sachs dem Drama in den alten deutschen epischen Stoffen, den Sagen von Siegfried dem Drachentödter, oder wie er bei Hans Sachs heißt: der Hörner Seyfried, ein Sohn König Sigmunds in Niderland, Von der strengen Lieb her Tristrant mit der schönen Königin Isalden u. s. w. — An diesen Stoffen hatte zuerst Jahrhunderte lang, in den mannigfachsten Bearbeitungen, Erweiterungen und Verschmelzungen, das deutsche ritterliche Epos sich bereichert; dann, nachdem die Blüthe der ritterlichen und somit auch der epischen Dichtung verwelkt war, und die Literatur wie das Leben sich zu einfach bürgerlicher Prosa abgeflacht hatten, waren sie zu prosaischen Volksbüchern und Erzählungen verarbeitet worden: und jetzt eben dieselben zwang Hans Sachs in eine neue dritte, die dramatische Form: auf daß derselbe Stoff, der Jahrhunderte zuvor, beim Klang der Becher, in ritterlicher Halle, aus dem Munde wandernder Sänger, längst entschwundne edle Geschlechter erfreut hatte — der alsdann, seit Mitte des funfzehnten Jahrhunderts, als gedrucktes Volksbuch, zierlich ausgestattet mit Holzschnitten und Bildern,

ein willkommener Zeitvertreib gewesen war für die Muße bürgerlicher Leser — nun schließlich noch einmal, von der Bühne herab, in greifbar lebendiger Gestalt, ein mannigfach gemischtes Publikum, ein ganzes versammeltes Volk erfreue und erschüttere. — Hiezu endlich gesellt sich das wirkliche Leben, die unmittelbare praktische Umgebung, das bürgerliche wie häusliche Dasein, in welchem der Dichter sich befindet und das ihm überall die Muster seiner Darstellung liefert: Kaiser und Könige, alle mit der Krone auf dem Kopf, voll feierlichen Anstands, ächte Nürnberger Rathsherrn; Bürger und Handelsleute, Advokaten und Schreiber, weltgewandt, in Pfiffen und Kniffen geübt, ein wachsames, rühriges Geschlecht; Geistliche und Mönche, behaftet mit allen Krankheiten des damaligen Pfaffenthums, verlogen, verliebt und in der Regel die Geprellten; Landsknechte und fahrende Leute, der Bauer mit seiner treuherzigen Schalkheit, seinem derben natürlichen Witz, der schließlich Recht behält gegen alle Verdrehungen und Finten der Gelehrten; die Arglist der Weiber, die Verliebtheit der jungen Dirnen — Hans Sachs fängt sie, so zu sagen, alle ein in seine dramatischen Netze, er wirbt sie alle an zu seiner großen wandernden Truppe, er nöthigt sie alle mitzuspielen, wenn nicht auf ihre, so doch jedenfalls auf seine Weise — eine reiche dramatische Welt, ja wahrhaft eine Welt: die deutsche Welt, wie sie war in der Zeit, da Hans Sachs lebte, in der ersten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts, in dem Zeitalter der Reformation! — —

Wer nun, Angesichts dieser außerordentlichen dramatischen Fruchtbarkeit, welche ein einziger Mann entwickelte, noch dazu einer, der seine Kraft keineswegs dem Drama ausschließlich widmete, der im Gegentheil außerdem noch allerhand zu besorgen hatte, Verse sowohl wie Schuhe, ja der von sich selbst rühmen durfte, neben diesem Wald von zweihundert dramatischen Stücken noch mehr denn sechstausend andere Gedichte, Lieder, Schwänke, Fabeln 2c. geschrieben zu haben; im Anblick dieses Repertoires, das selbst in dieser anfänglichsten Gestalt und so lange es auf den Schultern dieses Einen Mannes ruhte, dennoch bereits, an Umfang wie Inhalt, um ein Ansehnliches reicher war, als das Repertoire der meisten heutigen — Hoftheater; in Erinnerung endlich an jene begünstigenden Umständen, welche die Zeit überhaupt für das

Theater mit sich führte und von denen ich Ihnen in meinem neulichen Vortrage ausführlicher gesprochen: wer, sage ich, im Anblick all dieser Vorgänge, möchte nicht aus so reicher Knospe einen noch reicheren, glücklichen Frühling unsrer Bühne erwarten? wer möchte nicht in Hans Sachs den Chorführer vermuthen einer langen wetteifernden, durch ihren Wetteifer großen, ruhmgekrönten Reihe deutscher Theaterdichter? wer von diesem Drama, das sich schon in seiner frühesten jugendlichen Gestalt so lebenskräftig, so fruchtbar erwies — wer möchte nicht glauben, daß es in raschem Fortschritt, binnen wenigen Decennien, alle Verheißungen dieses seines ersten Auftretens glorreich erfüllen und sich, in volksthümlich eigener Gestalt, seiner Lehrerin und Amme, dem antiken Drama zur Seite stellen wird? —

Aber wer auch, der die deutsche Nation gesehen hätte in diesen ersten Jahrzehnten des sechzehnten Jahrhunderts, wer es gesehen hätte, wie damals, unter dem Widerschein jener Flammen, in denen Luther die päpstliche Bulle verbrannte, die Gluth der Reformation, der Funke eines neuen volksthümlichen Lebens alle Herzen, alle Geister entzündete, wer es erlebt hätte, wie damals die Geistlichen sich mischten unter die Laien, die Ritter unter die Bürger, die Gelehrten unter die Ungelehrten, alle erfaßt und ergriffen von dem gleichen unwiderstehlichen Drange, und wie Freiheit des Glaubens, Freiheit des weltlichen Regimentes, Freiheit der Gesellschaft und der Sitte die Loosung war, welche, und sei es auch nur in Zeichen, in halbverstandenen, die Zeit in ihr Banner setzte — wer, bei diesem Anblick, würde nicht auch der deutschen Nation als solcher eine große glänzende Zukunft, den Anbruch einer glorreich weltbeherrschenden Epoche geweissagt haben?!

Und doch ist weder das Eine noch das Andere geschehen; weder das deutsche Theater, noch die deutsche Geschichte haben gehalten, was sie in jener ersten prächtigen Epoche der Reformation versprachen; hier wie dort, auf der Bühne wie in der Wirklichkeit, folgt, statt der gehofften Blüthe, vielmehr ein langer, rauher, tödtender Frost — Beides aus demselben Grunde: weil nämlich das reformatorische Princip überhaupt, nach seiner ersten glänzenden Entfaltung, sich eben so rasch wieder in

sich selbst gleichsam zurückzieht und dadurch die weitere Entwicklung der Bühne sowohl wie des Lebens unmöglich macht.

Es ist dies ein historisches Gesetz, das wir überall, bei allen großen geschichtlichen Ereignissen, wahrnehmen. Gleich wie die Natur in der Blüthe des Baumes ein Abbild voraussendet, ein concentrirtes, verklärtes, der künftigen Frucht: so auch in der Geschichte giebt es gewisse Zeitabschnitte, welche, wie die Blüthe die Frucht, so gleichsam in einem kurzen energischen Auszuge der Zukunft diese selbst vorbilden. Solche Perioden sind glänzend und schön wie die Blüthe: aber sie sind auch kurz wie sie, und die nachfolgenden glanzloseren Jahrhunderte, Jahrhunderte der Entsagung und des Kampfes, welche in stiller, mühseliger, oft gehemmter Arbeit verwirklichen und begründen, ausführen und darstellen, was jene nur gleichsam skizzenhaft entworfen und angedeutet haben — auch diese nachfolgenden unscheinbaren Jahrhunderte, sage ich, sind so wenig ein Rückschritt, wie die entblätterte Blüthe, die unscheinbar reifende Knospe ein Rückschritt des Baumes selber ist.

So nun auch die Reformation und die ihr zunächst folgenden Jahrhunderte. In einer kühnen, ja verwegenen Skizze hatten die ersten Jahrzehnte der Reformation den ganzen künftigen Inhalt unsrer neueren Geschichte gleichsam spielend hingeworfen; sie hatten, als wär' es nur so beiher, Probleme gestellt, Fragen angeregt von der alleräußersten, unermeßlichsten Bedeutung — Fragen zum Theil, an denen noch unsre heutige Zeit, so klug sie sich dünkt, sich noch immer die Zähne stumpf beißt, ja sogar die wir noch heut, nach drei Jahrhunderten, nicht einmal wiederholen, nicht einmal aussprechen dürfen, ohne uns im höchsten Grade verdächtig und mißliebig zu machen, ja die wir, über uns selbst erschrocken, uns nur vorsichtig in die Ohren flüstern, als die allerjüngste Weisheit des Tages — und vergessen dabei, daß z. B. eben diese gesellschaftlichen Fragen, die heute wieder auftauchen und an denen unsre Weisheit, die officielle sowohl wie die private, schier verzweifeln will, bereits in den allerersten Jahren der Reformation, in den deutschen Bauerkriegen, eine sehr eindringliche praktische Beantwortung gefunden haben! Ich sage dies, weder um unsre Zeit an sich, noch gar um die Wichtigkeit jener Fragen herabzusetzen und zu verdächtigen: vielmehr

ich führe es an als ein Beispiel dafür, wie noch heut, nach drei Jahrhunderten, die Arbeit der Reformation keineswegs vollendet ist, ja umgekehrt wie, in nothwendiger Wiederkehr, die Fragen jener Zeit wiederum die Fragen der unsern, ihre Aufgabe die Aufgabe der heutigen Zeit geworden ist und wie daher, wenn wir überhaupt den Anforderungen unsrer Gegenwart genügen wollen, wir auch den Muth haben müssen zu einer neuen gründlichen Reformation — einer neuen, die doch nichts sein wird, nichts sein kann, als nur die Vollendung, die volle Verwirklichung der ersten. Die Zeichen sind vorhanden, der Augenblick drängt; möge nicht noch einmal, wie schon so oft geklagt worden ist, der große Moment ein kleines Geschlecht antreffen! —

Dies nun ist die nächste Wendung, welche die Reformation, ungefähr seit der Mitte des sechzehnten Jahrhunderts, einschlägt. Anderthalb Jahrhunderte hindurch sehen wir den deutschen Geist, herabgedrängt von der Bahn der Reformation, nicht durch die Macht der Gegner, das politische Gewicht seiner Widersacher, sondern herabgedrängt durch das urewige Gesetz des Gegensatzes, dasselbe Gesetz, welches keine Frucht reifen läßt, es sei denn durch die Selbstvernichtung der Blüthe — Anderthalb Jahrhunderte hindurch, sage ich, sehen wir den deutschen Geist, in sich selbst zurückgezogen, gleichsam in der Irre schweifen. Es sind die Wanderjahre der Nation, die sieben und noch einmal sieben Knechtsjahre, mit denen das deutsche Volk, gleich dem Jakob der Bibel, werben muß um die schöne, ihm zugelobte Braut der Freiheit. Der Fortschritt ist ihm gehemmt: Theils also, in eigensinniger Selbstgefälligkeit, wühlt er sich in die Tiefe dogmatischer Spitzfindigkeiten, er verpufft die Kraft, die er noch eben bereit war, auf die Wahlstatt der Geschichte, zu rühmlichem Kampf, zu tragen, in erbärmlichen theologischen Klopffechtereien — Theils dehnt er sich in die Breite aus, indem er durch eine wüste encyklopädische Gelehrsamkeit, eine unruhige, unfruchtbare Vielwisserei seine innerliche Oede vor sich selber zu verbergen sucht. Auch jenes Band der Begeisterung und des gemeinsamen vaterländischen Interesses, das eine kurze Zeit hindurch die gespaltene Nation verbinden zu wollen schien, löst sich noch einmal auf; wie vor der Reformation die Geistlichen, die Ritter, die Städte, so treten jetzt wiederum die Geistlichen,

die Gelehrten, die Höfe sich gegenüber und reißen, je nach ihrem Vermögen und der Gunst der Umstände, die Leitung der Zeit in elender Eigensucht an sich.

Auch die Literatur, insbesondere das deutsche Theater, hat diesen Durchgang in derselben Weise zurücklegen müssen. Wie dem Leben selbst, so geht auch der Dichtung der nationale Inhalt verloren; wie das Volk selbst, muß auch die Literatur, muß auch die Bühne Dienste thun bei den Fremden und das Joch der Ausländer ertragen; auch hier endlich kehrt jene Gesondertheit der literarischen, speciell der dramatischen Kreise, die wir so eben in den Anfängen des Hans Sachsischen Theaters aufgehoben sahen, noch einmal zurück: als geistliches- und Schuldrama, als gelehrtes, endlich als höfisches Drama. —

Dies, in flüchtigem Ueberblick, das Entwicklungsgesetz des deutschen Theaters vom Ausgang des sechzehnten bis in das erste Drittheil des achtzehnten Jahrhunderts. Wir haben nun, bevor wir uns zur Ausführung dieser allgemeinsten Skizze wenden, für heute noch einige Ereignisse des sechzehnten Jahrhunderts selbst nachzuholen.

Das sechzehnte Jahrhundert, oder genauer bestimmt, die letztere Hälfte desselben, vom Tode des Hans Sachs an, wird, analog der Zersetzung und allmäligen Fixirung der theologischen und politischen Elemente, welche in dieser Zeit vor sich geht, durch ein gewisses Schwanken zwischen der reformatorisch volksthümlichen und der hereindringenden abstracten, wenn ich so sagen darf: experimentirenden, schulmeisterlichen Literatur bezeichnet. Es fehlt nicht an einzelnen Männern, welche, in einzelnen Stücken wenigstens, an der volksthümlich lebendigen Manier des Hans Sachs festzuhalten suchen. Doch hat Keiner von ihnen es irgend zu einer erheblichen Gestalt, einer eigenthümlichen literarischen Persönlichkeit gebracht: weshalb ich Bedenken trage, Ihr Gedächtniß mit Namen zu beschweren, welche eben nichts sind als Namen.

Nur mit einem einzigen Manne muß ich darin eine Ausnahme machen: einem Manne, der in der That der einzige Nachfolger des Hans Sachs genannt zu werden verdient und der überdies mit diesem seinem Vorbilde auch darin Aehnlichkeit hat, daß er seine Bedeutung weit weniger seinem eigentlichen Talent, als der Gunst seiner Zeit zu

danken hat. Dieser Mann ist Jakob Ayrer, der, wie Hans Sachs am Anfang, so dieser am Schluß des sechzehnten Jahrhunderts steht: ein Nürnberger, wie Hans Sachs, wie Rosenblüt, wie Folz. An Fruchtbarkeit steht er dem Hans Sachs nach: wiewohl dreißig Komödien und Tragödien, sechs und dreißig Fastnacht- und Possenspiele, welche 1618 nach Ayrers Tode in einem großen Foliobande erschienen, nicht zu rechnen vierzig Schau- und Trauerspiele, welche ungedruckt geblieben oder sonst abhanden gekommen, immerhin ein ganz artiges Contingent bilden — und jedenfalls bei Weitem mehr, als man einem heutigen Dramatiker zumuthen oder auch nur gestatten möchte. — In der Kunst der Composition dagegen mag er ihn übertreffen; wenn bei Hans Sachs die Stücke zumeist bloß noch in aneinandergereihten Scenen bestehen, ohne dramatischen Mittelpunkt und Zusammenhang, so wird dem Ayrer nachgerühmt, daß er allerdings schon eine Art von Intrigue zu entwerfen, einen eigentlichen dramatischen Knoten zu schürzen und aufzulösen weiß. Es würde schwer fallen, zu entscheiden, wie viel hievon auf Rechnung seines persönlichen Talentes kommt, oder wie viel auf die Fortschritte, welche wir der dramatischen Technik in den zwei bis drei, nach anderer Annahme sogar fünf bis sechs Decennien, welche zwischen Hans Sachs und ihm in der Mitte liegen, wohl werden zugestehen müssen — oder endlich wie viel (doch jedenfalls dieser das Meiste) jener Gunst des Zufalls, welche, wie sie Hans Sachs zum unmittelbaren Zeitgenossen der Reformation, zum naiven Schüler der Griechen und Römer hatte werden lassen, so Ayrer zum Zeitgenossen der sogenannten englischen Komödianten machte.

Die Erwähnung dieser englischen Komödianten nöthigt uns, nachdem wir das Theater bisher hauptsächlich nur von Seiten der dramatischen Literatur ins Auge gefaßt haben, nunmehr auch einen Blick zu werfen auf die Geschichte der Aufführungen. Daß die ältesten theatralischen Spiele, die Mysterien, Anfangs von Geistlichen, dann in Gemeinschaft von Geistlichen und Laien, vielleicht auch von gewerbmäßig umherziehenden Gauklern dargestellt, ingleichen daß die bürgerlichen Fastnachtspiele von jungen Bürgerssöhnen und überhaupt von jungen lustigen Gesellen aufgeführt wurden — dies Alles ist bereits in den früheren

Vorlesungen ausführlich berichtet worden. Ein neues Element tritt erst hinzu, als das Drama, mit dem frühesten Beginn der Reformation, in die Hände der Humanisten kommt. Hier sind es Theils die gelehrten Verfasser selbst, Theils und hauptsächlich ihre junge wißbegierige Zuhörerschaft, welche sich den Aufführungen unterzog. Wie nun im Lauf und namentlich gegen Ausgang des sechzehnten Jahrhunderts diese gelehrten Spiele als akademische und Schulkomödien förmlich ständig wurden und der Mehrzahl nach in einer gewissen regelmäßigen Reihe wiederkehrten: so bildete sich in Folge dessen aus diesen jungen Acteurs ein gewisser Stock ständiger Schauspieler, es bildeten sich gewisse Gesellschaften oder, wie man sie in jener Zeit hieß, Banden, die sich zur Aufführung — anfänglich vielleicht nur eines bestimmten einzelnen Stückes, bald mehrer, bald zu gewerbmäßiger Ausübung ihrer jungen Kunst überhaupt verbanden. Auch werden ohne Zweifel hier wiederum jene Gaukler und Taschenspieler, die uns bereits mehrfach in ähnlicher Verbindung begegneten, nicht ohne Einfluß und Mitwirkung gewesen sein. Die frühesten nachweisbaren Spuren dieses eigentlichen Schauspielerwesens stammen aus der zweiten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts, aus einer Zeit also, wo das Theater, mit Aufhebung jener lebendigen Beziehungen, die es bis dahin mit dem nationalen Leben verbunden hatte, sich nothwendig auch als ein eigenes, selbständiges Institut von der Gesammtheit der übrigen Zustände loslösen mußte: ein Uebergang, mit dem auch die Bildung eines eigenen gewerbmäßigen Schauspielerstandes ohne Weiteres nothwendig geworden war. Schon in den sechziger Jahren, bei den Aufführungen, welche damals zu Wien in dem „Bürgerzeughaus“ Statt fanden, scheinen fremde zünftige Schauspieler mitgewirkt zu haben; doch will ich diese Vermuthung nicht vertreten, da die Worte, auf die sich dieselbe stützt, allerdings auch eine andere Auslegung zulassen. Mit völliger Gewißheit dagegen wird aus dem Jahre 1593 von einem gewissen Hans Pfister und einer „erbaren Gesellschaft“ in Tübingen gemeldet, welche selbst von sich aussagen, daß sie schon mehre deutsche Komödien gehalten und jedesmal vom Magistrat der Stadt Unterstützung an Kleidern und Kleinodien empfangen hätten. Ebenso gruppiren sich um einen Buchbinder Pfeilschmidt in

Corbach (und ein Buchbinder galt dazumal wohl für einen halben Literaten) Bursche und Gesellen, ebenso um einen Steinmetzen in Heidelberg Studenten und Bürger. So ferner sind aus derselben Zeit, oder doch nur wenige Jahre später, die Namen eines Herrn von Sonnenhammer, angeblich eines gekrönten Poeten, sowie eines gewissen Karl Treu als der ersten Principale der ersten herumziehenden Truppen aufbewahrt; so wird dem Herzog Heinrich Julius von Braunschweig, der sogar persönlich unter den Komödiendichtern dieser Zeit figurirt, nachgerühmt, daß er bereits im Jahre 1605 eine eigene stehende Truppe gehalten habe: das früheste Beispiel jedenfalls eines Hoftheaters, welches die Geschichte unsrer Bühne kennt; so endlich werden uns auch diese englischen Komödianten genannt.

Das erste Auftreten derselben ist nicht völlig nachweisbar; sichere Anzeichen jedoch berechtigen zu der Annahme, daß sie zum Wenigsten schon vor dem Jahre 1595 in Deutschland bekannt gewesen, ja vielleicht, wenn anders bei den vorhin erwähnten Wiener Darstellungen aus den sechziger Jahren überhaupt gewerbmäßige Schauspieler beschäftigt waren, so dürfen wir schon hier an englische Komödianten denken. In den ersten Jahrzehnten des siebzehnten Jahrhunderts waren sie schon völlig eingebürgert; als um 1615 Junker Hans von Stockfisch, gleichfalls einer der ältesten bekannten Principale, vom brandenburgischen Hofe den Auftrag erhielt, eine „Compagnie Komödianten" anzuwerben, ward ausdrücklich hinzugesetzt „Komödianten aus England und Niederland." Bis wie lange sie sich in der Gunst des Publikums erhalten, ist gleichfalls nicht genau zu bestimmen. Doch prunkte noch 1659 ein gewisser Joseph Jori, als er in Wien Theater hielt, mit dem Titel eines „Englischen" (und Churfürstlich Heidelbergischen) Komödianten; die Firma muß alsodoch auch damals noch etwas Empfehlendes gehabt haben.

Aber wie stand es nun mit diesen Komödianten selbst? woher, aus welchem Grunde, in welchem Sinne nannten sie sich englische? und was haben wir uns überhaupt bei der ganzen Erscheinung zu denken? Die Wahrheit zu sagen, so fehlt es, um auf diese Fragen eine runde, entscheidende Antwort zu geben, an hinlänglichen historischen Ueberlieferungen; was uns in dieser Hinsicht aufbewahrt ist, reicht eben nur

hin, Vermuthungen und Hypothesen daran zu knüpfen: und das ist denn auch reichlich geschehen. Zwar daß sie ursprünglich aus England stammen, auch daß sie nach Deutschland auf dem Wege durch die Niederlande gekommen (weshalb sie auch nicht selten, mit gemeinsamem Titel, als englisch niederländische Komödianten erwähnt werden), endlich daß ihre Stücke, vielleicht auch ihre Darstellungsweise dem englischen Theater, das eben damals in seiner herrlichsten Blüthe stand, entlehnt und nachgebildet waren, darin stimmen alle Ansichten überein. Aber während die Einen die Behauptung aufstellen, es seien, zu Anfang wenigstens, Nationalengländer gewesen und die Darstellungen selbst hätten in englischer Sprache Statt gefunden, wobei man sich auf die damalige Verbreitung dieser Sprache besonders an den kleinen Höfen, sowie in den Handelsstädten Norddeutschlands beruft, in Betreff des großen Publikums aber auf die lebhaften Geberden, die brillanten Kostüme, die Trompeten, Glocken, Kanonen rc. verweist, woran diese Stücke bereits sehr reich sind und die, setzt man hinzu, ein so naives Publikum, wie das deutsche damals war, schon für sich allein, auch ohne Verständniß der Sprache zu unterhalten im Stande waren: so dagegen begnügen Andere sich, an die zahlreichen Deutschen zu erinnern, welche damals, in Folge der Handelsverbindungen, in England, ganz besonders in London lebten; dergleichen nun, junge Leute etwa von den Comtoirs der Hansa, beider Sprachen mächtig und daher befähigt, die englischen Originale ins Deutsche zu übertragen, seien auch diese Komödianten gewesen. Es steht nicht zu läugnen: diese Ansicht, verglichen mit der ersteren, hat Vieles für sich, besonders die aufgeführten Stücke selbst, so weit uns dieselben erhalten sind. Es existirt nämlich aus dem Jahre 1620 ein ziemlich umfangreiches Theaterwerk, betitelt: „Englische Comedien und Tragedien, das ist sehr schöne herrliche und auserlesene geistliche und weltliche Comedi und Tragedi mit dem Pickelhering, welche wegen ihrer artigen Inventionen, kurzweiliger auch theils wahrhafftiger Geschicht halben, von den Engelländern in Deutschland, an Königlichen, Chur- und Fürstlichen Höfen auch in vornehmen Reichs- See- und Handelsstädten seynd agirt und gehalten worden, und zuvor nie in Druck außgangen. Anjetzo allen der Comedi und Tragedi Liebhabern,

und Andern zu lieb und gefallen, dergestalt in offenen Druck gegeben, daß sie gar leicht daraus spielweiß wiederum angerichtet, und zur Ergötzlichkeit und Erquikkung des Gemüths gehalten werden können.“ Wir finden darin wenn auch nicht das vollständige Repertoire der englischen Komödianten, so doch ohne Zweifel den hauptsächlichsten, den beliebtesten Theil desselben, die Modestücke, so zu sagen, der Zeit. Es sind durchgängig Uebersetzungen und Bearbeitungen aus dem Englischen, sämmtlich, wie es scheint, aus der Zeit vor Shakespeare, wenigstens vor dessen reifer und vollendeter Periode. Und zwar (worauf es uns hier vornämlich ankommt) sind diese Bearbeitungen sämmtlich von der Art, daß wir sie uns gar wohl unter den Händen von Leuten, die nichts weniger als Literaten, entstanden denken dürfen; sie sind, eine sehr beachtenswerthe Neuerung! der Mehrzahl nach in Prosa abgefaßt, ohne eine Spur künstlerischer Ausführung, sichtbar nur für einen nächsten praktischen Zweck gearbeitet. — Damit freilich ist eine dritte Ansicht noch keineswegs ausgeschlossen: diese nämlich, daß unternehmende Theaterprincipale in Deutschland, angelockt durch den Ruhm der damaligen englischen, als der ersten Bühne der Welt, sich bloß die Stücke aus England gleichviel ob geholt oder kommen lassen, um sie demnächst für ihr Bedürfniß zu übersetzen und zurechtzustutzen: so daß also die englischen Komödianten ihren Namen lediglich von den Stücken hätten, welche sie zur Aufführung gebracht. Eine vierte Ansicht endlich wäre, die ganze Benennung als einen Modenamen der Zeit zu betrachten, der die Bedeutung, welche er etwa zu Anfang einmal gehabt, im Lauf der Jahre völlig verloren: wie man ja auch heutzutage von englischen Reitern, spanischen Springern rc. spricht, ohne damit im Geringsten behaupten zu wollen, daß diese Kunstreiter, diese Seilspringer wirklich auch nur das Allermindeste mit England oder Spanien zu schaffen hätten. Der Name stellte sich nach dieser Auslegung als ein Collectivname für alle Schauspielerbanden jener Zeit dar, gleichviel, ob sie ihre Stücke aus England entlehnt oder nicht: es war eben eine Modefirma, ein Stichwort der Zeit — gerade wie wir ja auch heutigen Tages Manches als englische Waare kaufen, obschon wir selbst wissen, daß es England niemals gesehen hat, bloß weil die Mode es so verlangt.

Wie es sich indeß mit diesen verschiedenen Ansichten nun auch verhalte (und vielleicht, ja höchst wahrscheinlich liegt das Richtige in allen vieren zerstreut): so viel ist immer gewiß, daß auch schon diese dürftigen Vorläufer des englischen Drama, welche durch die erwähnten Komödianten nach Deutschland verpflanzt wurden, allem demjenigen, was das deutsche Theater bisher aus sich selbst hervorgebracht hatte, an eigentlicher dramatischer Kraft, an Bühnenwirksamkeit und theatralischem Leben unendlich überlegen waren. Namentlich was den deutschen Stücken dieser Zeit durchgehends mangelt: Stärke der Leidenschaften, Mannigfaltigkeit der Charaktere, Verständniß und glückliche Ausführung tragischer Situationen, überhaupt alles Ergreifende, Erschütternde, Grausenhafte ist in diesen englischen Stücken reichlich, vielleicht nur zu reichlich vorhanden — und sind sie eben dadurch von erheblichstem Einfluß auf unser eigenes Theater geworden.

Und zwar zunächst, zu dem wir jetzt schließlich zurückkehren, auf Jakob Ayrer. Ja es ist dies, wie ich bereits oben andeutete, recht eigentlich das Charakteristische dieses Dichters und dasjenige, wodurch er sich von Hans Sachs am Wesentlichsten unterscheidet: dort, bei Hans Sachs, eine überaus milde, versöhnliche, kindlich gemüthliche Weltanschauung; hier, bei Ayrer, im Wiederschein dieser bluttriefenden englischen Stücke, vielleicht auch in einer Art Vorgefühl jenes dreißigjährigen fürchterlichen Krieges, der gleich darauf Deutschland verheeren und die Herzen des Volkes auf lange in Roheit und Barbarei versenken sollte — hier, sage ich, bei Ayrer, eine unleugbare Roheit, um nicht zu sagen Bestialität der Empfindungen, eine unverkennbare Lust an Blut und Gräuel und Schandgeschichten aller Art — nicht in jener naiven holzschnittmäßigen Weise, wie dergleichen Ungeheuerstes wohl auch bei Hans Sachs auf die Bühne kommt: sondern schon mit einer gewissen innerlichen Vertiefung, mit einer Art von Pathos und brennender, blutgieriger Leidenschaft. Immerhin ist dabei zuzugestehen, daß auch in dieser Ausschweifung, wenn schon kein ästhetischer Gewinn für Ayrer selbst, so doch jedenfalls ein Gewinn für unsre Schaubühne im Allgemeinen lag, insofern es nämlich dieser, bei ihrem bisherigen Mangel an großen und starken Affecten, der Einförmigkeit und Nüchternheit ihrer Dar-

stellungen, immerhin nicht schaden konnte, auch einmal im Gegentheil sogar auszuschweifen, auf die Gefahr hin, den Farbentopf, dessen sie sich bisher nur allzusparsam bedient, zur Abwechslung auch einmal umzuwerfen. —

Doch konnten diese und andere Anregungen, welche das deutsche Theater von dem Muster des englischen in dieser Zeit etwa haben mochte, fürs Erste zu keiner Reife gelangen. Ayrer, wie ich schon bemerkte, bildet den Schluß der populären Theaterdichter. Unmittelbar nach seinem Tode bricht der dreißigjährige Krieg herein, auf lange Zeit jeden Ueberrest volksthümlichen Lebens, volksthümlicher Bühne vernichtend. Wie die Wellen sich endlich wieder zu verlaufen anfangen, ist die ganze Zeit, die ganze Welt eine andere geworden: die letzten Reste nationalen Lebens sind zersplittert und es beginnt statt dessen jene höfisch gelehrte, fremdländische, antinationale Epoche, jene Epoche der Knechtschaft und der Selbsterniedrigung, die ich Ihnen vorhin bereits angekündigt — und die nun auch das deutsche Theater auf lange Zeit in ihre Bahnen zwingt.

Anmerkungen.

Zu pag. 77: Hans Sachs. Geb. d. 5. Nov. 1494, st. d. 19. Januar 1576; vgl. die so fleißige wie geschmacklose Lebensbeschreibung von Sal. Ranisch, Altbg. 1765. Von seinen sämmtlichen Werken erschien die erste, noch von ihm selbst veranstaltete Ausgabe zu Augsburg bei Georg Willer, gedruckt zu Nürnberg durch Christoph Heußler, von 1558 bis 1561, in drei Folianten; sie wurde 1589 bis 1591 neu aufgelegt. Zehn Jahre später, von 1571 bis 1579, erschien zu Nürnberg, bei Joachim Lochner, eine zweite, vermehrte Ausgabe in fünf Folianten. Die verbreitetste Ausgabe endlich (obwohl auch sie noch selten genug ist) lieferte Christoph Krause, Buchdrucker in Kempten, in fünf starken Quartbänden, von 1612 bis 1616. Ueber den neueren Versuchen hat sammt und sonders, so enthusiastisch dieselben zum Theil auch voraus verkündigt und begonnen wurden, ein eigenthümlicher Unstern geschwebt; sie sind, mit Ausnahme der, von vorn herein auf die engsten Grenzen berechneten „Auswahl" von Joh. Ad. Götz (in vier Bändchen, Nürnberg 1829—30), sämmtlich unvollendet geblieben. Mit den dramat. Werken ausschließlich beschäftigt sich der dritte und letzte Band der (gleichfalls unvollendeten) Büsching'schen Ausgabe, auch einzeln als „Altdeutsche Schaubühne des Hans Sachs" erschienen, Nürnberg 1824. Ein vollständiges Verzeichniß derselben, nach der Kemptner Ausgabe s. bei Kehrein I, 98—107. Tieck im Deutsch. Theater, I, 17—164 hat eine ziemlich reiche Aus-

wahl (der böß Rauch, p. 18; das Narrenschneyden, p. 29, beides Fastnachtschwänke; ferner Wettstreit zwischen Pallas und Venus, p. 42; von dem reichen sterbenden Menschen, der Hecastus genannt, p. 64; die vngeleichen Kinder Eue, p. 105; die vertrieben Keyserin mit den zweyen verlorenen Söhnen, p. 134, sämmtlich Komödien) mitgetheilt. Auch in der Götz'schen Auswahl ist die dramatische Seite vornämlich bedacht: Wie der Teuffel ein alt Weib nam, I, 197; Comedi vom Esopus, ebendas. 220; Fastnachtspiel von einem bösen Weib, II, 119; Comedia von Karg und Mild, ebendas. 144; Tragedia vom Fall Adams, ebendas. 166; ferner im dritten Band, p. 97 das Faßnachtspiel vom Ketzermeister, p. 114 die Comedi vom alten reichen Burger; endlich im vierten p. 97 ein Spiel, wie Gott der Herr Adam vnd Eua jre Kinder segnet, p. 117 ein Faßnacht Spiel mit Vier Personen, Nemlich: Ein Richter, Ein Buler, Ein Spieler, vnd Ein Trincker. — Ein einzelner Abdruck endlich der „Schönen Tragedi von Sechs streitbaren Kempffern zu Rom, vnter dem König Thullus Hostilius und der Statt Alban" ꝛc. findet sich bei Schlager a. a. O. 409—442; vgl. ebendas. p. 212 fgg. — Nachstehende Proben, die allerdings, schon aus Rücksicht auf den hier vergönnten Raum, nicht anders als höchst fragmentarisch ausfallen konnten, mögen den Leser zu weiterer Bekanntschaft unsers trefflichen Dichters einladen.

Und zwar, um mit dem Schwächsten anzufangen, als Probe seines tragischen Stils wählen wir eine Scene aus den bereits erwähnten Sechs Kempffern, welche nämlich nichts Anderes sind als die bekannte Geschichte von den Horatiern und Curiatiern. Ich wähle die Scene, wo der als Sieger heimgekehrte Bruder mit der über den Tod ihres Geliebten verzweifelnden Schwester zusammentrifft, also die eigentliche tragische Wendung des Stückes (bei Schlager, p. 429 fgg.):

Actus der drit.

Die Junckfraw Horatij Tochter Kombt, wind ir Hend, raufft ir haar vnd spricht:

Ach Gott meines grossen herzen Leidts
O deins traurig Ellenden Abscheids
Du allerliebster Breutgam mein
Soll ich dein nun beraubet sein.
O wie ist dein Angesicht erblichen,
Wie sind deine krefft von dir gewichen
Die allso kün vnd mannlich Waren
Ist dein Geist schon von dir ausgefaren,
Von meiner Brüder scharpffen Waffen
Die Göter wollen sie noch straffen
Vnnden in den Vorhof der Höll
Mit ewing leidt vnd Vngefell.

Sie sitzt zu ihm nieder, nimbt sein Haubt auff ir Schoß vnd wischt sein Angesicht vnd weinet:

Indem kombt ir Bruder Horatius vnd spricht:

Nun kom ich her auf den Kampffplaz
Weil ich erlegt der Feinde drey,
Wil ich die Verwundeten beschawen
Vnd in ir Schilt Vnd harnisch nemen.
Vnnd daß Opffern in Tömis Tempel
Den andern Römern zum Exempl
Daß sie nach Rhumb vnd Ehre trachten
Ehr höher als ir Leben achten.

Er spricht zu der Schwester:

Schwester was machstu auf dem Plan.

Die Jungfrau sagt:

Ich hab gesucht mein Breutigam
Den ich hab leider funden Todt
Berunnen in sein blute Rock
Wollt Gott daß er noch wer bei Leben.

Horatius der jung Römisch Kempffer sagt:

Dasselb wer Rom der Stat nit eben
Die durch mich hat frey Vberwunden
Ir feindt zu dienstbarkeit hat bunden
Die Inn ir landt Verderbet haben.

Die Jungfraw spricht:

Wolt Gott es weren halb begreben
Die Römer so auff Erden leben
Daß nur der, der mir ist gegeben,
Noch Lebet, wer mein freund vnd wun,
O wee, O wee, was soll ich thun
Nu kan ich nit mer frölich wern.

Horatius der Jüngere spricht:

Schwester thut dich denn nit beschwern
Auch deiner beiden Bruder Todt
Die auch in derem Blute roth
Da Ligen gar kleglich verschiden
Vnd haben Jrn Todt erlitten
Von wegen Rom gemeiner Stat.

Die Jungfraw spricht:

Dasselb mir nit zu Hertzen gath
Ir Jamert mich Zu diser stund
Vil weniger denn Zwee Todter Hund
Lebet der noch dem ich mein Hertz
Ergeben hab zu Freud vnd Schertz
Vnnd wer gleich todt mein gantz Geschlecht
Vnnd wern gleich all Leib aige Knecht
All burger der gantzen Stat Rom.

Horatius der Jüngere sagt:

Ach Schwester der Red dich bescham
Ich mein du seist komen von sinnen,
Meinstu werst kein man mer finden
Beweinst das Rom die ganze Stat
Ein herzliche Frolockung hat.
Mein Liebe Schwester thu es nicht.

Die Jungkfraw spricht:

Du Schelm, Mörder vnd böswicht
Ich glaub daß du in hast erschlagen
Das will ich allen Göttern klagen
Auff das sie rechen seinen Todt
Rom die Stat wöll auch plagen Gott
Vnnd all die seins todts schuldig sein.

Horatius der Jüngere spricht:

Ich merk häst nur den Preutigam dein
Ob Rom gleich wer Zu grunt Zerstört
Vnnd alles dein Geschlecht ermördt
Vnnd all Römer Leibaigen Knecht
Wer hat erhört so groß Vnrecht
Vor Mehr von eim Römischen blut
Du bist nit werd vnd auch nit gut
Daß du fürbaß zu Rom sollt Leben
Deß wil ich dir dein Lohn auch geben
Weil du schmehest die Römisch Ehr
Daß du gen Rom kompst nimmermehr.

Horatius

Zuckt sein Schwerd, ersticht sein Schwester. Schreit.

Du böswicht wiltu mich erstechen
Das werden die Götter an dir rechen.
O Morttio, O Morttio
Helfft von dem Mörder mir Allso
Ach wee, Weh mir, ach Weh wee mir
Ach hertz Lieb nun stirb ich bei dir
Vnnd komb Todt zu dir in die Erdt
Der du mein Lebent hast begeert.

u. s. w.

*

Sodann eine kurze Probe von dem Ton seiner geistlichen Stücke, aus der „Tragedia von der Schöpffung, Fall vnd Außtreibung Ade, auß dem Paradeiß. Hat XI Personen, vnd III Actus," aus dem zweiten Act, die Scene des Sündenfalls (Götz, II, 192 fgg):

Eua die kompt, redt wider sich selber, vnd spricht:

O ich kann je erwarten kaum
Bis daß ich komb zu diesem Baum
Wie ist mein gmüt so gar verkert
Die Schlang hat mein begier gemehrt.

Sie bricht ein Apffel ab, beyst drein, vnd spricht:

Ich muß ein Apffel herab brechen
Ach Gott wer mag gentzlich außsprechen
Die süsse dieser edeln Frucht
Das ich die nicht lengst hab versucht
Ich sich doch woll ich stirb nicht drumb
Bald ich zu meinem Manne kumb
Wil ich jhm auch zu essen geben
Schaw da kompt er im Garten eben.

Adam kompt vnd spricht:

Mein liebes Weib was machstu hie
Lang bistu außgewesen je

Eua spricht:

Ich bin doch dein hertzlieber Mann
Ich bit dich schaw den Baumen an
Der hat die aller süßten Frucht
Dergleich du vor nie hast versucht
Ich bitt du wollst auch kosten ihn

Sie beut jhm den apffel, vnd spricht:

Hastu mich lieb so nim jn hin
Er schmeckt so vberlustig wol

Adam stöst jr den apffel hindan, vnnd spricht:

Was sagst Weib, bistu worden toll
Weist nicht die Frucht vns Gott verbott
Zu essen bey dem ewing Todt
Vnd heist du mich jetzt selber essen

Eua spricht:

Ey nichts, ich hab doch selber gessen
Vnd bin doch dennoch nicht gestorben
Sonder hab groß Weißheit erworben
Iß so wirstu Gott auch gleich werden

Adam spricht:

Wer gab dir diesen rath auff Erden.

Eua spricht:

Das hat gethan die trewe Schlang
Mein Mann iß auch saum dich nit lang
Er wird dir auch bekummen wol

Sie reicht jm den Apffel wider, Adam nimpt jn vnd spricht:

Wen ich den Apffel essen sol
So iß ich jn nur durch dein bitt
Von mir selbs eß ich jn gar nit

Adam beist in den Apffel, Eua die spricht:

Iß an du darffst dich nicht besorgen
Groß krafft im Apffel ist verborgen
Der du von stund an wirst empfinnen
In deinem Leib aussen vnd jnnen

Adam spricht kleglich:

O wie ist mein gemüt verwandelt
O Weib du hast übel gehandelt
Wee daß ich hab gefolget dir
Jetzt seh ich erst daß beide wir

Sind gantz nacket vnd darzu bloß
Wir haben vns versündet groß
Das wir brachen Gottes Gebott
Darumb wird vns hart straffen Gott
Der gröste Jammer hat vns troffen
Auff kein Erlösung ist zu hoffen
Nun werden wir ellender weiß
Getrieben aus dem Paradeiß

Von wegen kleiner wollust schnöd
O wie bin ich gewest so blöd
Das ich dir volgt der übelthat
Mein todt schon angefangen hat
Wann ich werd hart in meim gewissen
Gemertert, quelet vnd gebissen
Ich sah schon an ewig zu sterben
Weil ich kein gnad weiß zu erwerben

ɩc. ɩc.

*

Ferner aus der „Comedi Von dem reichen sterbenden menschen, der Hecastus genannt, hat neunzehn Personen vnd V. Actus zu Spielen," aus dem Anfang (Tieck I, 64; über die merkwürdigen Zusammenhänge dieser, wie Tieck sie treffend bezeichnet, Moralität mit ähnlichen englischen ɩc. Stücken s. denselben in der Vorr. p. XIII fgg. sowie Gervinus II, 363):

Hecastus der reich Mann gehet ein, setzt sich vnd spricht.

Ich glaub das kein glückhaffter Mann
Auff Erd sey, der mir gleichen kan,
Wann mir felt nichts an gut noch Leib,
Ich hab ein schön vnd freundlichs Weib,
Ein groß Hausgsind vnd dapffer Söhn,
Mein Döchter die sind zart vnd schön,
Die schönsten Heuser in der Statt,
Darinn den köstlichsten Haußrat,
Groß Schätz von Kleinoten vnd Gelt,
Auff dem Land Dörffer Vieh vnd Feldt,
Schlösser vnd Sitz an manchem endt,
Von den ich auffheb Zinß vnd Rendt;
Darum leb mein liebe Seel von allen
Güttern nach deinem wolgefallen
Vnd für ein freudenreiches leben,
Thu fast in allem wollust schweben
Mit gutn Gesellen Nacht vnd tag,
Ker dich nit an der Pfaffen sag,
Die sprechen, das wir nach dem leben
Des Guts halb müssen Rechnung geben;
Das ich doch alles halt für Lügen,
Des wölln wir schlemmen weil wir mügen.
Jetzt geh ich zu meim Freundt Demon,
Das Frümal mit jm zeren than:
Ghe, Knecht vnd heiß mir auß dem Hauß
Mein Frawen bald kommen herauß.

Epicuria das Weib kompt vnd spricht:

Mein Mann, warumb rufftu mir jtz
Rauß an Lufft vnd der Sonnen hitz?
Kanstu mirs in dem Hauß nit sagen?

Der reich Mann.

Du schöne Ros, was thustu klagen?
Deck dein Haupt mit eim schleyer zu.

Epicuria.

Laß ab dein spott; sag, was wiltu
Daß du mich rauß beruffen hast?

Hecastus.

Da wil ich jetzund gehn zu Gast
Zu Demonem meim guten Freundt,
Du aber richt uns zu auff heint
Ein köstlich Mal auffs allerbest,
Wann ich wirdt haben ehrlich Gest,
Auff das wir jns erbieten wol

Das Weib.

Mein lieber Haußwirt, sag, vnd sol
Ich, ein news widerkochen heint
Weil nechten vberblieben seint
Speiß, genugsam heint noch auf zwen tisch?

Hecastus.

Hörst nit? gehe hin! koch lauter frisch!
Wer wil dein vberbleibling essen?
Wie ist dein Kargheit so vermessen?
Vnd das dich auch der vilt muß schütten!

Das Weib.

Ey, vor dem wöll uns Gott behüten!
Zürn nicht, mein Mann, bedenk doch daß,
Was der Prediger sagen was,
Am Jüngsten tag rechnung zu geben,
Was wir alhie in diesem leben
Etwan so vnnützlich verzern.

Der reich Mann.

Die Pfaffen thun nur sollichs lern
Vnd trowen vns mit solchen Dingen,
Darmit sie das Gelt von vns bringen,
Als weren wir Mörder vnd Heiden,
Den solche taewort sind bescheiden:
Wir sind gut Christen vnd Hören predig,
Geben Almusen vnd sind ledig,
Darumb fürcht dir nicht vberall,
Richt vns zu ein köstlich Nachtmal.
Jetzund gehe ich dochin zu dem
Meim guten freundt, du weist wol wem,
Wil bei jm biß zu abend bleiben,
Vnd mit kurtzweil den tag vertreiben,
Du, sag gar niemand wo ich bin.

Die Fraw.

Ich wil es thun, geh du nur hin.

Der reiche Mann.

Penocite, komb vnd geh mit mir.

Penocitus der Knecht spricht:

Ja Herr, ich will nach tretten dir.

Der Herr gehet mit dem Knecht ab.

Die Fraw schreit:

Datre, Datre, komb rauß zu mir!

Datrus der Koch kombt, vnd spricht:

Hie bin ich, Fraw was wollet jr?

Die Fraw.

Da, nimb den Korb vnd darmit lauff
Hin vnter die Fleischbank vnd kauff
Vmb die zween schilling auf das best,
Der Herr will aber haben Gest.

Der Koch.

Ja woll! zween Schilling klecken nicht.

Die Fraw.

Du hast gnug du arger Böswicht.

Der Koch.

Nein fürwar, doch gib ich ein raht
Wir wollen heint zu Abend spat
Das nechtig kalt Bratens dargegen
Vnter das warm frisch Brates legen,
Das wir dest ringer kommen auß.

Die Fraw.

Ja, thus, ich will gehn in das Hauß
Vnd all Ding verordnen besunder.

Die Fraw geht ab.

Der Koch redt mit im selbs, vnd spricht:

Ey, soll nit einen nemen wunder,
Von der grossen kargheit der Frawen,
Ich muß mir mit dem Fuchsschwantz hawen,
Vnd reden was sie gerne hört,
Das sie sich nit gen mir empört.

Der Koch gehet mit dem Korb ab.

rc. rc.

*

Ferner aus der „Comedia, darin die Göttin Pallas die Tugend, vnd die Göttin Venus die Wollust verficht, vnd hat xij Personen vnd drey Actus" die Charakteristik des Epikur, aus dem Anfang des zweiten Aktes. Der „Kayser Carl," als „Juder" des Streites, hat den beiden Göttinnen aufgegeben, eine jede ihre Zeugen zu bringen: in Folge dessen Venus den Epikur bittet, Zeugniß für sie abzulegen und ihre Sache zu verfechten (Tieck, I, 50 fgg.)

Epicurus.

Venus ich bin behilflich dir;
Aber die auffsteigenden praten
Des Mostes vnd der Ayerfladen,
Vnd der feisten praten durchspicket,
Macht mich zu reden vngeschicket;
Het ich ein trunck so wer mir baß.
Wer hat vnter euch ein weinglaß,
Der geb mir durstigen zu trincken
Auff das mein dürre kel thu schlincken,
Ich entpfind, das messiger wein
Die sin scherpff, es hat mir allein
Ein Buchstab brochen, den hab ich,
Nun trinck ich wieder messichlich,
Ich habs gelesen offt vor allen,
Der spruch hat mir doch nie gefallen,
Voll becher mich erfrewen mehr;
Gebt mir die gsellen becher her,
Auff das sie mich frey redbar machen.

Sathan gibt ihm einen Becher, vnd spricht:

So geuß den Becher in dein rachen,
Vnd spey dein zeugnuß rauß für dich.

Epicurus trinckt vnd spricht:

Lieben Kinder, es duncket mich
Es sey kein Gott auff erden frey
Doch laß ichs sein das einer sey,
Der ist doch aller sorg entschlossen,
Aller Ding ordnung kumpt geflossen
An gfer, vnd alles Regiment,
Gantz alle ding verwünschet send
Von der Natur enthalten wird
Die menschen vnd himel gebiert,
Darauß volgt die vermüschung
Ein Mutter sey vnd vrsprung
Aller geschöpff an allem ort.

Sathan.

Alter Meister, dein süsse wort
Haben verdient ein guten Drunck,
Soh, lieber alter, brinck dir genunck,
Vnd leb im sauß die weil es wert.

Epicurus spricht nachdem er getruncken hat.

Darumb so fürcht ich hie auff erd,
Nicht Jouis zoren noch die Hell,
Weil mit dem leib doch stirbt die Seel,
Das in zukunfft verendert wirt,
Inn der Sunnen feubler geziert,
Auch Venus, die du ausserkorn
Von Meeres geste werst geborn,
Du wirdst wider geendert werden,
Vnd Pallas in lufft ob der erden,
So gar nichts bleibliches ist auff erd,
Sunder vergencklich vnd verklert,
Nach etlich hundert Jaren alt
Die Welt auch endert jr gestalt;
Gottes Versehung ist auch nicht,
Sunder von den alten erdicht,
Darumb so suchen wir wollüst
Inn diesem leben, weil doch süst
Der Tugend ist doch kein belonung,
Auch kein straff lustreiche Beywonung,
Nach diesem leben wirt gar wenig.

Sathan springt auff vor freuden vnd spricht:

Dein red ist süsser wann das hönig
Belüstigt die hellischen gaister.

Epicurus streichet sein Bauch vnd spricht:

Ich schlemb vnd wirt je lenger faister,
Vnd schlaffe die nacht biß auff mittag,
Ich pul vnd spil die weil ich mag,
Seyt alle kreft vergehn mit dem leib.

Epicurus hustet, so gibt ihm Sathan ein speck vnd spricht:

Seh, lieber Maister, dir vertreib
Dein böse husten mit dem speck,
Das dir dein Gergel nit besteck,
Auff das dein Zeugniß du mügst sagen.

Epicurus streicht sein Hals.

Wolt Gott, ich het ein Kranichs kragen,
Das mir die speiß lang schmecket vor,
Vnd ein maul wie ein stadel thor,
Das ich kuchen vnd koch verschland,
Vnd zen groß wie ein Elephant,
Vnd ein bauch weit wie ein bierkuffen,
Das nur viel darein wart gesuffen,
Het ich gesotten alle fisch,
Vnd het als wildbret auf eym Tisch,
Wie wer ich so selig vnd edel!

Der Sathan schwingt jm den Mucken webel vmb die kopff vnd spricht:

Ach, Meister, laß mich mit dem webel
Die schnacken, mucken vnd die websen
Ein wenig treiben von dem lebsen,
Die nach der speiß dein maul benagen.

Epicurus.

O das ich seß auff eym hew wagen
Vnd hett zu trincken vnd zu dempffen,
Mit faisten speck kuchen zu kempffen,
Das man mich fürt durch laub vnd graß,
Inn dem Felde durch alle straß,
Vnd wurd auch daß nit verdrießlich,
Ach wer wer seliger wann ich,
Wenn mir würd ein solch lüstig leben!
Der Venus thu ich zeugnuß geben.

 rc. rc.

*

Endlich, als Probe des Hans Sachsischen Fastnachtschwankes, eine Stelle aus dem „Faßnachtspil, mit fünff Personen. Der Teuffel nam ein alt Weib zu der Ehe" (nach Götz I, 198 fgg.)

Der Teuffel gehet ein, redt mit jm selbst vnd spricht:

In der hell mag ich nit mehr bleiben,
Mein zeit vnd weil darinn vertreiben,
Sonder bin herauff gfahren auff Erden,
Vnd wil gleich auch ein Ehman werden,
Hab an mich genommen ein Mannes leib,
O hett ich nur ein altes Weib,
Ich hab gehört wie in der Eh
All ding so wol vnd freudreich steh,
Deß wil ich mich auffs kürtzst vmmbschawen
Nach einer frommen alten Frawen,
Ein Junge die wer mir zu geil,
Ich bin auch alt auff meinem teil,
Ein Junge tet mir leicht kein gut,
Gleich mit seim gleich sich frewen thut,
Wie vns sagt das alt sprichwort klug,
Drumb ist ein Alte wol mein fug.
Schaw, schaw, dort knapt gleich eine her,
Die Dünckt mich aller weiß vnd ber,
An Leib vnd gstalt, an schön vnd jugend,
An hertzen, frümmkeit vnd an tugend,
Sei sie mir gantz ehnlich fürwar.
Ich wil gehn zu jr schleichen dar,
Mit guten worten sie anreden,
Ob ein Eh würd zwischen vns beden.

Die Alt komt, tregt ein Kreutlein vnd Grabstückel in Henden.

Der Teuffel spricht:

Du mein liebe Alte, glück zu,
Was suchst du in der morgen fru
In diesem Wald, an der Wegscheid?

Die Alte schawt vmb vnd spricht:

Ey schweig, vnd hab dir das hertzleid,
Du machst mich jrr in meinem Segen,
Wen ich wolt nach dem Meyenregen
Etlich Würtz graben vor der Mumien.

Der Teuffel spricht:

Ey so hab ich dich recht gefunnen,
Du suchest Würtz zu Zauberey,
Wiß ich bin auch geren dabey,
Wann ich kenn aller Kreuter krafft,
Wolt dir wol sein darzu diensthafft.

Zauberin spricht:

Ey lieber wilt dasselbig than?

Der Teuffel spricht:

Ja, wenn du mich nemst zu eim Mann,
Wolt ich dir wol behülfflich sein
In alle dem fürnemen Dein,
Wenn ich kann alle Zauberlist

Die alte Hex spricht:

So sag du mir vor wer du bist?

Der Teuffel spricht:

So wiß, daß ich der Teuffel bin.

Die alt Vnhuld spricht:

Ja wol, so wag ichs mit dir hin,
Jedoch das du mich thust ernehren,
Vnd haltest mein alter in ehren,
Wann solliches alles bin ich werth.

Teuffel spricht:

Ich will thun was dein hertz begert,
Wenn all verborgen schätz auff Erden,
Bring ich, vnd sollen dir all werden.

Die alte Hex spricht:

Wenn, vnd wo wöll wir Hochzeit haben?

Teuffel spricht:

Heint draussen in dem Endtengraben,
Auff einer grossen hohen Buchen,
Thu all deine Gespilen zusammen suchen,
Da wöll wir habn ein guten mut,
Wie man dann auff Hochzeiten thut,
Tantzen vnd auch gantz frölich sein:

Das alt Weib spricht:

O ich weiß einen guten Wein
In eim Keller drinn in der Statt,
Darein will ich heint abend spat
Faren mit den Gespilen mein,
Bringen sechs grosser Krüg mit Wein,
Gäns, Endten, Hüner, Vögl vnd Fisch
Weis ich zubereit gut vnd frisch,
In einr Speiskammer in eim Hauß,
Bringen wir auch auff den Baum herauß,
Ich fahr hin, thu bald nachher kommen.

Sie geht ab.

Teuffel spricht:

Nun hab ich mir ein Weib genommen,
Die ist bucklet, so bin ich hincket,
Sie Busereint, so bin ich stincket,
Sie sicht heßlich, so bin ich scheußlich,
Sie sicht bückisch, so sih ich greußlich,
Sie kan kuppeln, zaubern vnd liegen,
So kann ich bscheissen vnd betriegen,
Es wird ein gschlechte Heyrat wern,
Man spricht, gleich vnn gleich gsell sich gern
Botz mist, ich het mich schier versessen,
Der Hochzeit auff dem Baum vergessen,
Ich wil gehn eilend faren rauß,
Brawt vnn hochzeitleut sind langst drauß.

Er geht auß.

2c.

Der Ausgang des Schwankes ist bekannt: die Alte, als eingefleischte böse Sieben, weiß den Teufel dermaßen zu scheeren und in Angst zu setzen, daß er nirgend vor ihr Stand hält, ja endlich aus Furcht vor ihr in die Hölle zurückkehrt. Das Stück schließt mit einer schalkhaften Wendung gegen die „ehrbarn frommen Frauen" von Nürnberg, unter denen dergleichen böse Weiber nicht zu finden:

Wann sie sind all jenseit deß Bachs,
Da stifftens noch vil vngemachs,
Weit von vns hin, wünscht sie Hans Sachs.

Datirt ist das Stück: Anno Salutis, M. D. LVII. Am 24. tag Septembris — also eins seiner späteren.

Zu pag. 80: daß eine Tragödie durch und durch traurig zu Ende geht 2c. Wenigstens heißt es so in dem Prolog zum „Wilhelm von Orlientz, mit seiner Amaley, des Königs Tochter auß Engelland, hat vij Akte vnd xxvij Personen" (Kempten. Ausg. Bd. IV.):

„Zu sehen ein artlich Comedi,
Die sich fast vergleicht einer Tragedi,
Sehr trawrig biß hin zu dem end,
Da es sich erst zu frewde wend."

Zu pag. 81: Nur ein einziges Mal, im Jahre 1527 ꝛc. S. in Kürze bei Gervinus II, 462, wo auch der Titel der anstößigen Schrift (Eyn wunderliche Weyssagung von dem babstumb, wie es yhm biß an das end der welt gehen sol ꝛc. ꝛc. Welche Hans Sachs yn teutschen reymen gefaßt vnd darzu gesetzt hat) nach Jäck und Hellers Beitr. z. Kunst und Lit. Gesch. p. 99 ausführlich mitgetheilt wird. — Ueber die Wittenb. Nachtigall s. gleichfalls Gervinus a. a. O. 467 fgg.

Zu pag. 91: Jakob Ayrer. Weder sein Geburts- noch sein Todesjahr sind bekannt; nur da die Vorr. zum Opus theatricum, bei dessen Erscheinen, wie der Titel besagt (Opus theatricum, dreyssig ausbündtige schöne Comedien vnd Tragedien von allerhand denckwürdigen alten Römischen Historien vnd andern politischen geschichten vnd gedichten .... durch Weyland den Erbarn vnd Wolgelährten Herrn Jacobum Ayrer, Notarium Publicum vnd Gerichts Procuratorn zu Nürnberg seeligen ꝛc. Nürnberg Anno 1618) Ayrer bereits verstorben war, vom ersten Januar 1618 datirt, so muß er mindestens 1617 gestorben sein. Vgl. die sehr lehrreiche Notiz von K. G. Helbig (Zur Chronologie der Schauspiele des Jakob Ayrer), in dem so eben erscheinenden fünften Jahrgang des Literarhistorischen Taschenbuchs, wo auch auf Grund eines (vielleicht sogar eigenhändigen) Dresdner Manuscriptes der Nachweis geführt wird, daß die Ayrerschen Stücke keineswegs, wie bisher mit Tieck (Vorr. zum 1. Bd. des deutsch. Th. p. XVIII) angenommen ward, zum größern Theile nach 1610, vielmehr schon seit wenigstens 1595 geschrieben sind: ein Nachweis, welcher doppelt wichtig ist, da wir durch ihn auch ein neues Datum für die „Englischen Comödianten," mit denen Ayrer auch damals schon bekannt war, gewinnen. Man wird nach diesem Allen wohl nicht sehr irren, wenn man das Geburtsjahr Ayrers zwischen 1560 und 70 legt. — Der Inhalt des eben gedachten Opus theatricum ist von Kehrein I, 146 fgg. ausführlich angegeben worden. Tieck (I, 165—365) hat daraus folgende Stücke wieder abdrucken lassen: I. Ein Faßnachtspil, Der vberwunden Trummelschlager, mit siben Personen (p. 167). II. Ein Faßnacht-Spiel, von dem Engelendischen Jann Posset, wie er sich in diensten verhalten, mit acht Personen, in deß Rolandts Thon (p. 184). III. Tragedia, Von dem griechischen Keyser zu Constantinopel, vnd seiner Tochter Pelimperia, mit dem gehengten Horatio, mit 18. Personen, hat 6. Actus (p. 200). IV. Spiegel Weiblicher Zucht vnd Ehr. Comedia, Von der schönen Phoenicia vnd Graf Tymbri von Golisson auß Arragonien, wie es jhnen in jhrer Ehelichen Lieb gangen, biß sie Ehelich zusammen kommen. Mit 17 Personen vnd hat 6 Actus (p. 252). V. Comedia Von der schönen Sidea, wie es jhr biß zu jrer Verheüratung ergangen, Mit 16 Personen, vnd hat 5 Actus (p. 323). Von seinen Singspielen, sowie von der durch ihn bewirkten Aufnahme des englischen Narren (des Clown) wird später die Rede sein. Ich begnüge mich hier, eine einzelne Scene aus Pelimperia und Horatio mitzutheilen. Den Inhalt des Stückes selbst hat Gervinus (III, 106) folgendermaßen angegeben: „Pelimperia hat ihren Liebsten Andreas in der Schlacht durch ihren Bruder Lorenz verloren. Dieser will ihr einen gefangenen Königssohn von Portugal zum Gatten geben, sie liebt aber nach ihrem Andreas einen Horatius. Ihn bringt Lorenz um, und von den Dienern, die darum wissen, läßt er einen durch den anderen erschießen. Alles dies kommt auf der Bühne

vor, und es wird dabei vorgeschrieben, mit welcher Vorrichtung die blutenden Wunden dargestellt werden können. Der Marschall, des ermordeten Horatius Vater, wird halb wahnsinnig und sinnt auf Rache; er veranstaltet mit Pelimperia, die zum Schein in die Ehe mit dem Portugiesen willigt, ein Schauspiel, in dem sie und er die beiden Prinzen, ihren Rollen und ihrer Rache gemäß, nicht nur scheinbar, sondern wirklich ermorden, worauf Pelimperia sich selbst umbringt, der Marschall aber, nachdem er ergriffen, sich die Zunge ausschneidet, um nichts gestehen zu müssen, und mit einer List sich dann noch ein Messer verschafft, womit er den König ersticht." — Ueber den (sehr genauen, ja zum Theil wörtlichen) Zusammenhang dieses Stückes mit der berühmten Spanish tragedy der altenglischen Bühne s. ebendas. p. 105, sowie Tieck in der Einl.

Nun das Bruchstück selbst (Tieck a. a. O. p. 214):

Kompt Horatius mit Petrian.

Horatius.

Allhie steh vnd wart vor der Thür.
Du weist wen du solst lassen zu mir,
Wenn du aber hörst frembde Leut,
So schau, das mir das werd bedeut,
Damit ich eine warnung nem.

Petrian.

Ja ich wil recht nachkomen dem.
Er geht auff die ander seiten.
Ich wil es gehn dem Fürsten sagen,
Das wirt mir gewiß ein Tranckgelt tragen.
Er geht ab.

Horatius geht auff vnd nieder.

Nun hat die gegenwärtig nacht
Mit jhren schwartzen flügn gmacht
Die Himel Wolcken dunckel zwar,
Auch Mond vnd Stern verfinstert gar,
Den schönen tag von hinnen trieben,
Doch wenn sie mich bringt zu der lieben
Bistu mir lieber als der tag,
Dann bey dir ich gelangen mag
Zu dem, darnach ich lang hab gstrebt,
Kein frölichere zeit noch nie erlebt.

Pelimperia geht ein, beut Horatio die Händ.

Ach hertzen allerliebstes lieb,
Euch ich mich gar zu eygen gib,
Will auch von euch nicht setzen wider,
Doch bitt ich, setzt euch zu mir nider,
Mein Hertze ist mir traurig vnd schwer,
Wenn nur kein gfar vorhanden wer,
Davon wir kämen in ein schaden.
Sie setzen sich zusammen.

Horatius.

Weibsbilder sind mit Furcht beladen,
Fürchten sich wo es nicht bedarff,
Haben Gedancken schwer vnd scharff;
Aber, hertzlieb, schlaget die auß,
Könn wir doch nauff ins Sommerhauß,
Das ist verwaret nach dem besten,
Mit Schlossen, Rigeln, der aller vesten,
Dasselbig könd wir sperren zu,
Darumb bitt ich, gebt euch zu ruh,
Alhie sind wir ohn alle gfahr.

Pelimperia.

O hertzenlieb, fürwar, fürwar,
Fürwar die Sach die ist nit gut,
Dann wen mich etwas anden thut,
So geht es mir gwiß in die Händ.

Horatius.

Ich hoff all Vnglück hab ein End
Vnd bin frölich vnd freuden voll.

Jetzt lauffen die zween Fürsten ein, sind vermumbt.

Pelimperia laufft davon vnd schreyt:

Ach Gott! das hat mich geandet wol!
O Herr Marschalt! O Herr Marschalt!
Köndt jhr vns helffen, so kompt baldt;

Horatius greifft nach der Wehr, die zween Fürsten drucken jhn zu Boden, stossen ihm den Dolchen in Leib.

Horatius.

Ihr Böszwicht, wie kompt jhr hierein?
Was Mörderey soll das doch sein?

Sie schweigen still, binden ihn an vnd hencken jhn.

Lorentz.

Sich, also hast du deinen lohn.
Ein todter Hund nicht beissen kan.

Sie gehen eylendt ab.

Kompt der Marschall in einer Nachtschauben hat ein Hemmet über die Kleider an, ein schlaffhauben auff, mit einer blossen Wehr:

Ach, wer hat mich so hart erschreckt,
Mit seim Geschrey auß dem schlaff erweckt,
Vnd mich bey meinem Ampt genennt,
Daß ich soll kommen vnd helffen bhend?
Wer bistu der so geschrien hat?

Er steht still.

Wen nur niemand wer gschehen schad,
Ich muß mich ein wenig vmbsehen.

Er kompt, wo sein Sohn hengt.

Ach weh, ach weh, was ist denn geschehen?

Er schneid jhn ab, legt jhn für sich, so ists sein Sohn, er zieht ein blutigs Tüchlein rauß, rittelt ihn, zieht jhn bey der Nasen, vnd sagt kläglich:

Ach weh! ach Horati, mein Sohn!
Ach Horati, wer hat dir than?
Ach weh, du mein einiges Kind,
Daß ich dich solcher gstalt hie find,
Mit einem so durchstochnen Hertzen!
O weh meins schmertzen vber all schmertzen!
Weh meiner pein vber all pein!
Ach wer müssen die Mörder sein?
Daß ich mich nur an jhn künd rechen!
Ach weh, mein Hertz will mir zerbrechen,
Meine Sinn wollen mir vergehn,
Was soll ich in der klag hie stehn?
Ich wil mich gehn selbst bringen vmb,
Daß ich nur auß dem hertzleyd kumm.

Er kehrt die Wehr vber sich, will sich erstechen, besinnt sich doch vnd würfft sie wider weg.

Ach nein, es ist die zeitlich Pein
Gegen der Höll gar schlecht vnd klein,
Darumb will ich nicht Hend an mich legen,
Sonder geflissen sein dargegen,
Daß ich erforsch die Feinde mein,
Den das hat than keiner allein.
Erfahr ich wer sind die böszwicht
So schon ich selbst meins lebens nicht,
Sonder will jhn geben den Lohn,
Wie sie dir, mein Sohn, haben than.
Nun will ich ihn tragen ins Hauß,
Vnd will ihn lassen waydnen auß,
Vnd jhn auff das best balsamirn,
Stett sehnlich klag vber jhn führe,
So lang biß ich mich grochen hab,
Alsdan ich jhn leg in ein Grab,
Will jhn auch lassen malen ab.

Er küst sein Sohn offt, vnd tregt jhn ab.

Zum Schluß noch eine bezeichnende Stelle aus Gervinus, a. a. O. p. 109: „In einzelnen Stellen arbeitet er auf Rührung hin, durchgehend aber auf Schrecken und Schauder. Das Blutige und Scheußliche ist der auffallendste Charakterzug dieser Trauerspiele. In dreißig Zeilen schneidet im Servius Tullius zuerst Lucius Tarquin seiner Gattin den Hals ab und läßt sie verzappeln und vergiftet Tullia ihren Gatten. Im Kaiser Otto werden dem Crescentius Nasen und Ohren abgeschnitten, dem Papst Johann die Augen ausgestochen, einer, der um die Kaiserin buhlt, wird verbrannt, einer, der sie verschmäht, hingerichtet, und der Kaiser mit ein Paar Handschuhen vergiftet. Im Mahomet schlägt der Sultan gleich Anfangs seinem Bruder den Kopf ab und wundert sich, daß seine Mutter um eine Hand voll Bluts dabei weinen mag; und in Erzählung und Darstellung sind die Greuel bei der Eroberung von Constantinopel gehäuft." —

Zu pag. 91: Die Erwähnung dieser englischen Komödianten. Vgl. über sie Tieck, Einl. zu Bd. I, p. XXIII fgg. Gervinus III, 96.

Zu pag. 92: anfänglich vielleicht nur eines bestimmten einzelnen Stückes. Ein derartiges Document (Gottsleichnams-Bruderschaft-Ordnung) aus Wien, vom Jahre 1505, s. bei Schlager a. a. O. p. 295—298.

Zu pag. 92: Doch mag ich diese Vermuthung nicht vertreten, da die Worte &c. Die Stelle steht bei Schlager p. 212 und lautet: „Als Schauspieler kommen darin (d. i. in dem neuerbauten Bürgerzeughaus) die Stipendiaten der Rosenburse, Niederländer und andere Fremde, sowie einheimische, dann die Schüler und Singerknaben von St. Stephan vor." Sollen hier die Worte: Niederländer &c. ein erläuternder Beisatz zu den „Stipendiaten der Rosenburse" sein? oder sind damit von jenen verschiedene eigene Schauspieler gemeint?

Zu pag. 93: Herzog Heinrich Julius von Braunschweig, der sogar persönlich unter den Komödiendichtern dieser Zeit figurirt. Vgl. Gottsched, Röth Vorr. Bd. I, Gervinus III, 110 fgg., sowie in Kürze die Zusammenstellung bei Karl W. G. Schiller, Braunschweigs schöne Literatur in den Jahren 1745 bis 1800 (Wolfenbüttel, 1845) im Anhang, p. 232—234. — Die Titel seiner fünf Stücke lauten: Comoedia von Vincentio Ladislao, Satrapa von Mantua, in 6 Aufzügen von Hibaldeha (d. i. Henr. Jul. Brunsv. ac Lüneb. Dux edidit hunc actum). Magdeb. o. J. (1591?) Tragica comoedia Hibaldeha, von der Susanna, wie dieselbe von zweien alten, Ehebruchs halber fälschlich beklaget, auch unschuldig verurtheilet, Aber endlich durch sonderliche Schickung Gottes des Almechtigen von Daniele errettet, und die beiden Alten zum Tode verdammet werden. Mit 34 Personen. Wolfenb. 1593 Von einem Wirthe oder Gastgeber mit Eilff Personen gespielet zu Wolffenbüttel. Magdebg. 1598. Von einem Edelmann, Welcher einem Abt drey Fragen auffgegeben &c. Magdebg. (o. J.) Von geschwinder Weiberlist einer Ehebrecherin &c. ebendas. (o. J.)

Zu pag. 93: daß sie zum Wenigsten schon vor dem Jahre 1595 in Deutschland bekannt gewesen. Vgl. den oben citirten Helbigschen Aufs. im lit. hist. Jahrb. für 1847.

Zu pag. 93: ein gewisser Joseph Gori. S. bei Schlager p. 253.

Zu pag. 94. betitelt: Englische Comedien vnd Tragedien rc. Den Inhalt dieser ältesten und wichtigsten Sammlung hat Tieck, Einl. zu Bd. I, p. XXV—XXIX verzeichnet und beschrieben; auch ist eine Probe daraus (Comoedia Von Fortunato vnd seinem Seckel vnd Wünschhütlein, darinnen erstlich drey verstorbene Seelen als Geister, darnach die Tugendt und Schande eingeführt werden" — beiläufig gesagt: wem fielen bei diesem Zusatze nicht die späteren marktschreierischen Theaterzettel aus der Periode der Haupt- und Staatsactionen ein? Vgl. unten) im zweiten Bande p. 5—57 abgedruckt.

Vierte Vorlesung.

Geistliche und Schulkomödie. Jesuitenkomödie. — Das gelehrte Drama: Opitz, Gryphius, Lohenstein. — Uebergang zum höfischen Drama: die politisch historische Allegorie; das Schäferspiel; Opern, Wirthschaften und Ballete.

Schon in meinem neulichen Vortrage habe ich Ihnen ein allgemeines Bild zu entwerfen gesucht von dem Charakter des Zeitabschnittes, welcher der Reformation zunächst folgt und mit dem wir, dem Gange unsrer Darstellung gemäß, uns heute des Näheren zu beschäftigen haben: der Zeit also vom Anfang des sechzehnten bis in das erste Drittel des siebzehnten Jahrhunderts. — Ich bezeichnete sie Ihnen als die Irr- und Wanderjahre der deutschen Nation, ein langes, ruhm- wie thatenloses Interregnum, während dessen der deutsche Geist, abgefallen von sich selbst und Verzicht leistend auf die ursprünglichste, höchste Bethätigung jeder geistigen Gewalt, die eigene, freie Selbstbestimmung, vielmehr Dienste thut bei den Fremden und, statt lebendig organischer Entwicklung von innen heraus, äußere zufällige Anläße mechanisch auf sich einwirken läßt.

Es ist bereits erwähnt worden, wie in Folge dieses allgemeinen Stillstandes, dieser Ermattung gleichsam und Verdrossenheit, welche, nach den ersten glorreichen Decennien der Reformation, die deutsche Geschichte überkommt, aller volksthümlicher Inhalt, ja wir dürfen sagen: aller Inhalt überhaupt auf geraume Zeit daraus verloren geht und die ganze Entwicklung des deutschen Lebens herabsinkt zu einem bloßen schülerhaften Experiment. Der Geist ist gewichen: so beginnt die Herr-

schaft der leeren, wesenlosen Form, die Herrschaft der Nachahmung und der todten Ueberlieferung.

Es ist ferner darauf hingedeutet worden, wie auch die Literatur, insbesondere auch das deutsche Theater sich diesem allgemeinen Verhängniß keineswegs zu entziehen vermochte, wie vielmehr auch hier an die Stelle jener nationalen Anspielungen und Beziehungen, deren leise Spuren wir in den Theateranfängen des Reformationszeitalters beobachtet hatten, die Willkür fremder Muster, der Zwang der Nachahmung, die Macht des Ueberlieferten tritt, ja wie endlich auch hier, mit Auflösung aller nationalen Sympathieen, jene Gesondertheit der literarischen, speciell der theatralischen Kreise, die wir für wenige Augenblicke in dem Mikrokosmus des Hans Sachse'schen Dramas aufgehoben und vereinigt sahen, noch einmal zurückkehrt: als geistliches und Schuldrama, als gelehrtes, endlich als höfisches Drama.

Die Geschichte unsers Theaters in diese gesonderten Kreise hinein zu verfolgen, es zu begleiten auf seinen Wanderungen in die Fremde, seinen Ausartungen und Verirrungen, ist die Aufgabe des heutigen Vortrages: und muß ich für denselben mehr noch als sonst Ihre Geduld und Nachsicht in Anspruch nehmen — Ihre Geduld: weil es in der That ein ermüdender Weg ist, den wir vor uns haben, dadurch vornämlich, daß er, trotz aller Mannigfaltigkeit, ja Ueberfülle der Erscheinungen, Trotz aller Anstrengungen, welche gemacht, aller Vorbereitungen, welche getroffen werden, dennoch innerlich resultatlos ist. Vergebens, in dieser ganzen Heerschaar von Autoren, diesem ganzen unermeßlichen Walde, dieser (wenn ich so sagen darf) Sündfluth von Stücken, suchen sie nach Einem Dichter, Einem Drama, aus welchem der lebendige Pulsschlag der Zeit Ihnen entgegenklopfte: es sind Alles leere todte Schemen, formale Versuche, Exercitien und Uebungsstücke. Nicht mehr die große freie Wahlstatt der Geschichte ist es, auf welche ich sie führe: nur eine Fechterschule gleichsam, ein Ringplatz, auf welchem nur scheinbare Schlachten geliefert, nur erheuchelte Siege erfochten werden; diese Rapiere sind stumpf, diese Wendungen des Kampfes sind zum Voraus verabredet, ja selbst dieses Blut, das den Boden zu bedecken scheint, ist eine schnöde Tünche! —

Aber auch Ihrer Nachsicht bedarf ich: theils deshalb, weil es kaum zu vermeiden steht, daß nicht von der Ermattung, der Inhaltlosigkeit und Oede, welche diesen Zeitabschnitt im Ganzen charakterisirt, ein Weniges auch in die Darstellung übergehen sollte — und zweitens weil, bei dem zerrissenen, sprunghaften Charakter dieser Epoche, es überaus schwer halten dürfte, auch hier jenen stätigen Zusammenhang, jene allmälig vorschreitende, organische Entwicklung überall zu bewahren oder doch sichtbar werden zu lassen, welche ich, wie sie das höchste Gesetz, die eigentliche innerste Natur aller historischen Darstellung ist, so auch bei diesen Vorträgen mir allerdings zur Aufgabe gestellt habe. Entschuldigen Sie denn, wenn im Nachfolgenden auch meine Erzählung zuweilen etwas Zusammenhangloses, Sprunghaftes annimmt; einer Zeit, welche in sich unorganisch, eine Zusammenhäufung von Experimenten, Nachahmungen und Zufälligkeiten ist, würde, meine ich, im Gegentheil Unrecht geschehen, wollte man, um der künstlerischen Abrundung, des rhetorischen Vortrags willen, einen Zusammenhang in sie hineinlegen, den sie nicht hat, und eine Entwicklung, die sie nicht kennt. —

Zuerst also die geistlichen Stücke. Sie entsinnen sich in welcher Gestalt die Reformation dieselben überkommen, in der abenteuerlichen Form nämlich der Mysterien und geistlichen Allegorieen; wie sie jedoch in kurzer Frist sowohl diese Form einigermaßen gereinigt und veredelt, als namentlich dem Inhalt, durch unmittelbares Hereinziehen der damaligen praktischen Entwicklung unsrer religiösen Angelegenheiten, ein wesentlich erhöhtes, wesentlich historisches Interesse verliehen hatte. Sowie nun die reformatorische Bewegung stille steht, sowie namentlich die Religion, die in den ersten Stadien derselben zu einem freien Eigenthum des Individuum, einem vollen, frischen Ausdruck persönlicher Ueberzeugung erhoben war — sowie, sage ich, diese Religion in den Punctationen und Symbolen und Concordienformeln der neuen Kirche wiederum zu einer officiellen Theologie, einem abstracten dogmatischen Gebäude zusammengeschrumpft und versteinert war: so fängt, in demselben Augenblick, auch das religiöse Schauspiel an, in die alte unlebendige Mysterienform zurückzusinken: protestantische jetzt, wie ehemals katholische,

aber immerhin Mysterien: das heißt Spiele, in denen der überlieferte theologische Stoff Alles galt und Kunst und Natur und Wahrheit nichts — Stücke, welche Raum hatten für alle Engel und Erzengel des Himmels und alle Teufel der Hölle dazu: aber für den Menschen und menschliche Leidenschaft, menschliches Verhalten hatten sie keinen! — Zwar werden auch jetzt noch einzelne Versuche gemacht, den theologischen Stoff durch Anknüpfung an die Interessen des Tages oder auch an historische Ueberlieferungen gleichsam zu befruchten: wie z. B. des Prediger Martin Rinckhards Eißlebischer Christlicher Ritter, in welchem der Kampf Luthers mit dem Papst, sowie mit den Reformirten und der Vorzug, welchen die Lutherische Lehre vor jenen beiden verdient, allegorisch dargestellt wird; eben desselben Münzerischer Bauernkrieg, beide aus dem ersten Viertel des siebzehnten Jahrhunderts; ferner eines Ungenannten „Tetzelocramia d. i. ein lustige Comödie von Johann Tetzels Ablaßkram" und weniges Andere dieser Gattung. Allein auch dies steht zu vereinzelt da und bezeugt, durch seine eigene Ungeschicktheit, vielmehr nur die Unfähigkeit der Zeit, ein wahrhaft lebendiges, von historischem Athem durchwehtes und erwärmtes religiöses Drama hervorzubringen — oder auch nur, wo es ja schon bestanden hätte, zu erhalten. Selbst in der Form verschwindet mehr und mehr die Einwirkung der Reformation und ihrer klassischen Muster, tritt mehr und mehr die alte Formlosigkeit, das rohe Zusammenwürfeln von Personen und Scenen und Decorationen und Maschinerieen, wie bei den mittelalterlichen Mysterien, wiederum zu Tage. So schon aus dem Jahre 1550 wird uns von einem „Lustigen Spiel von Adam und Eva," von einem gewissen Jacob Ruef, erzählt, welches in Zürich zur Darstellung kam und mehr als hundert handelnde Personen beschäftigte; ebenso, um Einiges später, aus dem Jahre 1571, von einem „schön neu Spiel vom Saul," gleichfalls von einem Prediger, Matthias Holzwart mit Namen, das in der Nähe von Straßburg von nicht weniger als hundert redenden und fünfhundert stummen, zusammen also sechshundert Personen, mit außerordentlichem Gepränge aufgeführt ward und mehre Tage hindurch währte.

Hiemit sind wir denn nun völlig in jenen Kreis der Mysterien und Allegorieen zurückgetreten, wie sie ehemals, zur katholischen Zeit, von

Mönchen und andern geistlichen Körperschaften waren aufgeführt worden. Die lutherische Kirche selbst, durch die eherne Hartnäckigkeit, mit welcher sie, jetzt nicht mehr ein einzelner Papst — nein: ein ganzes Conclave, eine ganze Armee von lauter kleinen, höchst eifrigen, für die Ehre ihres Glaubens, das kanonische Ansehn ihres Katechismus höchst besorgten Geistlichen — die lutherische Kirche, sage ich, durch die eherne Hartnäckigkeit, mit welcher sie sich gleichfalls für unfehlbar und einzig berechtigt setzte und die freie Entwicklung des Glaubens, dieses eigenste, wahrste Princip der neuen Kirche, nichts desto weniger auf gut Päpstisch einzupferchen suchte in ein künstliches Gebäude von Artikeln und Grundsätzen und Glaubensregeln, war eben auch nur eine andere Art von Katholicismus geworden; es hatte sich erfüllt, was, zu Ende des siebzehnten Jahrhunderts, Thomasius mit einem so kräftigen wie wahrhaften Ausdruck bezeichnete: das hölzerne Joch des Papstthums hatte, unter den Händen unsrer Orthodoxen, sich in ein eisernes des Lutherthums verwandelt.

Ganz entsprechender Weise daher, bei der innerlichen Identität beider, findet auch dies orthodoxe, dickköpfige Lutherthum seinen künstlerischen Ausdruck genau in denselben Formen, wie die katholische, die mittelalterliche Welt, zu welcher es selbst zurückgelenkt hat; statt einer neuen, lebendigen Kunst zur Grundlage zu dienen, muß es sich begnügen, die Reste einer alten, längst erstorbenen wieder aufzuwecken, ja sein Prunk- und Festkleid muß es sich zurechtstutzen aus denselben Fetzen, die es ehemals, in edler Entrüstung, selbst von sich geworfen. —

Es ist dies ein Beispiel, welches, wie entlegen, sogar wie geringfügig es scheine, dennoch wohl geeignet wäre, einer gewissen Fraction unsrer Tage gleichfalls zur Lehre zu dienen: einer Fraction freilich, deren Eigenthümlichkeit es ist, zwar Vieles zu vergessen — Alles nämlich, was ihr aus den Erfahrungen der Geschichte zum Beispiel, zur Lehre, vor Allem zur Warnung dienen könnte: aber nichts daraus zu lernen! — Es ist Ihnen nicht unbekannt, daß es eben in diesem Augenblick auch unter uns eine so ansehnliche wie einflußreiche Partei giebt, deren Bestreben auf nichts Geringeres geht, als ebenso, wie die protestantischen Orthodoxen des sechzehnten und siebzehnten Jahrhunderts den

lebendigen Inhalt der Reformation, so diese den Inhalt unsrer Zeit, das drängende Streben des gegenwärtigen Geistes, auf bestimmte Formeln und Glaubenssätze zu fixiren — eine Partei, deren Wahlspruch gleichfalls die Kirche ist und immer wiederum die Kirche: aber nicht jene allein mögliche, allein wahre Kirche des sittlichen Geistes und der thätigen freien Gemeinschaft, vielmehr aufs Neue eine Kirche des Buchstabenglaubens, der Verketzerung und polizeilichen Ueberwachung. Es sind dies, seltsam genug! dieselben Leute, die übrigens so außerordentlich viel zu sagen wissen von deutschem Leben und deutscher Kunst, ja die eben von dem Gelingen dieser ihrer Bestrebungen eine völlig neue Epoche unsrer Literatur, eine neue, specifisch christliche, specifisch deutsche Kunst erwarten und sogar verheißen. Beklagenswerther Irrthum! Als ob es möglich wäre, den Adler des Geistes festzunageln mit dem einen Fittig und mit dem andern, nichts desto weniger, könnt' er sich aufwärts schwingen in das Reich der Lüfte, seine Heimath! Als ob es möglich wäre, den Adel der Menschheit, die Freiheit, nach der einen Seite hin kleinmüthig zu verläugnen, nach der andern in Thaten glorreich zu bekennen! Es ist mit der Freiheit eben kein Markten möglich: wer sie will, der muß auch den Muth haben, sie ganz zu wollen; wer sie nicht will, wohlan, der entsage auch dem Glanz, mit welchem sie — und sie allein — das Leben veredelt und verklärt! er erschrecke auch nicht, wenn die Welt um ihn her dunkel und öde wird: war es doch seine Hand, die das Licht verlöscht! — Denn dies steht fest: gelänge es dieser Partei jemals, ihren (ich zweifle nicht) sehr wohlgemeinten, sehr edlen, aber auch sehr kurzsichtigen, sehr ungeschichtlichen Willen durchzusetzen, so wäre es in demselben Moment nicht bloß um die Freiheit des Glaubens, es wäre zugleich auch um die Freiheit und den Fortschritt der Kunst, es wäre um alle edelste Blüthe menschlicher Bildung geschehen! so würde in demselben Moment die jugendlich reiche Welt unsrer Dichtung zusammenschrumpfen zu ebenso leblosen, ebenso unwahren, spukhaften Gestalten, wie diese mittelalterlich katholisirenden Mysterien des bornirten Lutherthums, dieses poetische Armuthszeugniß, das die Strenggläubigkeit jener Jahrhunderte sich selber ausgestellt!

Aber es ist den Finsterlingen des siebzehnten Jahrhunderts nicht ge-

lungen, die Sonne zu verhängen: so wird es den Finsterlingen des neunzehnten gleichfalls nicht gelingen. —

Hiemit nehmen wir von dem geistlichen Schauspiel auf lange, ja auf immer Abschied. Es bestand in der angegebenen Weise noch eine ziemliche Weile fort, wie es scheint, bis gegen Ende des sechzehnten, vielleicht auch in den Anfang des siebzehnten Jahrhunderts: doch ohne alle literarische, bald auch ohne praktische Bedeutung, indem die öffentlichen Aufführungen solcher Stücke, allem Anscheine nach, bereits im letzten Viertel des erstgenannten Jahrhunderts ein Ende nahmen und die Verfertigung derselben seitdem eine zwar sehr beliebte, sehr eifrig betriebene, aber doch immer nur eine Privatbeschäftigung unsrer Prediger und Schullehrer blieb. Zwar wurde um Mitte des siebzehnten Seculums, um das Jahr 1644, von Johann Klai, dem Pegnitzschäfer, ein an sich höchst merkwürdiger Versuch gemacht, das geistliche Schauspiel durch das Hereinziehen opern-, ja balletartiger Elemente dem Geschmack des Publikums aufs Neue zu befreunden: aber ohne den gewünschten Erfolg, indem an diese Klaischen Wunderlichkeiten, wenn ja überhaupt etwas, so höchstens die später üblichen Oratorien sich anschließen, eine Gattung also, die mit dem Theater nichts mehr zu schaffen hat. — So vegetirte denn das geistliche Schauspiel in Büchern und Handschriften unbemerkt dahin: bis endlich, zu Ende des gedachten Jahrhunderts, in Folge eines Umschwunges, von dem ich Ihnen späterhin noch ausführlich sprechen werde, die Geistlichkeit sich überhaupt gegen das Theater erklärte, als eine unerlaubte, unchristliche Vergnügung, ein Fallstrick des Teufels: womit denn natürlich auch den geistlichen Theaterstücken ihr Urtheil gesprochen war. —

Bescheidener in seinem Auftreten, aber dafür auch um so länger von Dauer war das Schuldrama. Wir haben uns dasselbe in nächstem Zusammenhange mit der geistlichen Komödie, genauer: als Mittelglied und Brücke gleichsam zwischen dem geistlichen und dem gelehrten Drama zu denken. Seine Entstehung verdankt es, wie das geistliche Spiel den praktischen Einrichtungen des Gottesdienstes, so das Schuldrama den praktischen Bedürfnissen der Schule. Die jungen Leute sollten lateinisch sprechen lernen: eine Kenntniß, welche dazumal noch ein höchst nöthiges,

sogar unentbehrliches Ding war für Jeden, der in der Welt vorwärts wollte. Haben wir daher auch den frühesten Keim des Schuldrama's allerdings bereits in jenen lateinischen Aufführungen zu erkennen, welche die Humanisten des Reformationszeitalters mit ihren Studirenden veranstalteten und die, wie Sie Sich aus meinem neulichen Vortrage erinnern wollen, aus dem Bestreben hervorgingen, das Alterthum überhaupt zu erneuern und herzustellen: so waren doch schon die nächsten Nachfolger sehr weit davon entfernt, diese Sphäre idealer Bestrebungen inne zu halten. Vielmehr, wie gesagt, gingen sie dabei sehr bestimmten praktischen Zwecken nach und machten, was für Jene noch ein Gegenstand geistiger Erhebung, wissenschaftlicher Begeisterung gewesen war, vielmehr zu einem ganz gemeinen pädagogischen Kunststück. Schon Frischlin, wenn er seinen Schülern ein Buch des Virgil erklärt hatte, machte er jedesmal eine Komödie daraus und ließ sie von seinen Schülern declamiren, zur Einübung der Phrasen und des poetischen Stils. In Magdeburg bestand schon um Mitte des sechzehnten Jahrhunderts das Gesetz, daß alljährlich von den Schülern wenigstens Eine Komödie vor den Schulpatronen agirt ward. Mitunter, den Müttern und Schwestern, sowie den Ungelehrten unter den Vätern zu Liebe, ward dieselbe denn auch wohl öffentlich in deutscher Sprache wiederholt, zu allgemeinstem Ergötzen des Publikums, das, außer dem nächstgelegenen scenischen Interesse, auch daran seine Freude hatte, seine Kinder so öffentlich vor allem Volke, in zierlichen Costümen, als Engel oder dergleichen, auftreten zu sehen. Nicht lange, so gewannen diese deutschen Aufführungen die Oberhand, in der Art zuerst, daß man zwischen das lateinische Stück einzelne deutsche Scenen einschob; bald indeß wurden die Einschiebsel zur Hauptsache und der lateinische Text selbst verschwand völlig: — genau derselbe Gang also, den ich früher bereits in der Entwicklung der geistlichen Spiele nachgewiesen.

Die Stoffe dieser Schulkomödie sind in der frühesten Zeit theils den Alten, theils und hauptsächlich, dem Einfluß gemäß, welchen die Geistlichkeit dazumal auf die Schulen ausübte, der Bibel entlehnt. Späterhin jedoch wurden, auch von diesen beiden Sphären, der gelehrten und der theologischen, abgesehen, überhaupt allerhand moralische

Stoffe verarbeitet: moralische natürlich im Sinne der Zeit und daher nicht selten von einer Beschaffenheit, daß man heutzutage kaum begreift, wie Schulvorstände, Lehrer, Aeltern selbst dergleichen von ihren Schülern und Kindern haben können öffentlich aussprechen lassen. Einen besonders beliebten Stoff bot das Schulleben selbst, und wiederum von ihm das Studentenleben, schon um der praktischen Anwendung, der Rathschläge, Warnungen und Lehren willen, welche die agirende Jugend dabei an sich selbst zu richten hatte. So in dem Schulspiegel von Hayneccius, dem Cornelius relegatus von Wichgrev, der 1618 in einer deutschen Bearbeitung erschien, vor Allem in der Komödie vom Studentenleben von Johann Georg Schoch: dem berühmtesten dieser Stücke, als dramatische Composition, ja nur als Dichtung überhaupt völlig werthlos und ungeschickt, als Beispiel der Gattung dagegen, sowie namentlich als Schilderung der damaligen akademischen Verhältnisse, von bedeutendem geschichtlichem Werth.

Eine Eigenthümlichkeit dieser Stücke sodann, welche Zweifels ohne nicht wenig dazu beigetragen, ihre Ausbildung zu einer eigentlichen geschlossenen Kunstform zu hemmen und aufzuhalten, ist ihr außerordentlicher Personenreichthum: ein Reichthum, der jede genauere Charakteristik, jede künstlerische Anordnung fast unmöglich machte. Auch er, wie so Vieles, ja Alles in dieser Schulkomödie, erklärt sich aus praktischen Zwecken: die Schüler sollten eben alle beschäftigt, die Aeltern alle zufriedengestellt, die paar Gulden Trinkgeld, welche der Schulmeister als Leiter, oft auch als Verfasser des Stücks, gemeiniglich am Schlusse desselben empfing, in nichts geschmälert werden.

Alles zusammengenommen also, ergiebt sich von selbst, daß von einer künstlerischen Bedeutung, einem wirklichen und dauernden Einfluß auf die Entwicklung des Theaters selbst von Seiten des Schuldramas keine Rede sein darf. Vielmehr, wie die geistliche, so hat auch diese Schulkomödie sich nirgend zu einer künstlerischen Gestalt, einer eigentlichen literarischen Bedeutung entfaltet; sie gehört mehr, möchte man sagen, in die Geschichte der Pädagogik, als in die Geschichte des Theaters. Nur ein einziger Mann von den Hundert und aber Hunderten, welche Schulkomödien geschrieben, verstand es, diese an sich so triviale und

unkünstlerische Gattung über ihre ursprünglichen engsten Grenzen hinauszuführen und eine Vermittlung aufzufinden zwischen ihr und der Gesammtheit unserer dramatischen Literatur. Doch kann die Wirksamkeit dieses Mannes erst in einer spätern Epoche gewürdigt werden und begnüge ich mich daher an dieser Stelle, Ihnen wenigstens den Namen des Mannes zu nennen: es ist Christian Weise, der bekannte Schulmeister von Zittau, Grammatiker, Rhetor, Statistiker, Historiker, Poet — und unter Anderm auch dramatischer Dichter.

Schließlich noch ein Wort über die Dauer dieser Schulkomödien hinzuzufügen, so scheinen sie ihre Blüthe gehabt zu haben in der Zeit, da die geistlichen Spiele, welche sie somit gleichsam ablösen, allmälig verschwinden, hauptsächlich also im siebzehnten Jahrhundert. Aber auch weit darüber hinaus, bis tief in die Mitte, sogar bis Ende des vorigen Jahrhunderts, haben sie, in einzelnen Provinzen, einzelnen Städten wenigstens, fortbestanden. Noch zu Gottsched's Zeit, in den dreißiger Jahren, wurde in Leipzig, in der Charwoche, die Passionsgeschichte dramatisch aufgeführt: der Geistliche stellte Jesus, verschiedene Schulknaben den Judas, Petrus ꝛc., der Chor die Jünger im Ganzen dar. Sogar in Berlin, dem aufgeklärten, modernen Berlin, ist eine der letzten Schulkomödien, eine Nachahmung des Sophokleischen Ajax, erst 1757 unter Leitung des alten bekannten Rectors Tobias Damm von den Schülern des grauen Klosters, die allerletzte, Gottsched's Bearbeitung der Voltaireschen Zaire, sogar erst 1762 aufgeführt worden. In anderen Städten Norddeutschlands haben sie sich, einzelnen Spuren zufolge, sogar noch länger erhalten: so namentlich auf dem Gymnasium zu Hannover fanden nach Ausgang der siebziger Jahre Aufführungen statt, merkwürdig sowohl durch die Wahl der Stücke (statt der bisher üblichen Moralitäten nämlich führte man unter Anderm nichts Geringeres auf, als — Goethe's eben erschienenen Clavigo), als dadurch, daß einer unsrer nachherigen geschmackvollsten und feinsten Aesthetiker, Karl Philipp Moritz, und einer unsrer nachherigen größten Schauspieler, August Wilhelm Iffland, als Schulknaben darin beschäftigt waren. — Ja und was spreche ich von der Vergangenheit?! da ja in diesen allerjüngsten Tagen, in dem Augenblick beinahe, da ich dies ausspreche, in

der berühmten Metropole deutscher Bildung, zu anderm Schutt und Graus, den man hier gegenwärtig ausgräbt, auch die akademischen Aufführungen des Terenz, des Plautus u. s. w. in der That ausgegraben worden sind. —

Drittens endlich, zum Abschluß dieser geistlich schulmäßigen Sphäre, will ich mit zwei Worten noch der Jesuitenkomödie erwähnen, als derjenigen Form des geistlichen sowohl wie des Schuldrama's, welche dem katholischen Deutschland eigenthümlich war. Auch ihr, wie dem geistlichen Spiel der Protestanten, liegt das Mysterium der mittelalterlichen Welt zu Grunde. Die Jesuiten, mit jenem Instinct der Schlauheit, welcher ihnen eigenthümlich, ja der bei ihnen sogar das Recht und die Bedeutung einer weltgeschichtlichen Macht gewinnt, konnten unmöglich lange im Unklaren bleiben über das sinnefesselnde, herzbezaubernde und eben darum volksbeherrschende Element, das in diesen mittelalterlichen Spielen enthalten war. In diesem Sinne führten sie dieselben in den Kreis ihrer Schulen ein; ja wie es von jeher ihr Grundsatz, die eigentliche Basis ihrer Macht gewesen ist, die Welt zu beherrschen durch die Welt: so nun auch ihre dramatischen Vorstellungen statteten sie mit Allem und Jedem aus, was der Luxus der damaligen Zeit an prächtigen Kostümen, an Dekorationen, Verwandlungen, Maschinerieen u. dgl. m. nur irgend gewähren, sogar nur fordern konnte. Es waren gleichfalls geistliche Spiele, mit biblischen Stoffen: aber so versetzt bereits mit weltlicher Zuthat, so verbrämt mit heidnischer Mythologie, mit Oper und Ballet, so ganz berechnet auf Augenlust und Sinnenkitzel, daß unsre armen, puritanisch nüchternen Schulspiele wohl allerdings sehr dagegen in Schatten getreten sein werden. Und in der That: in diesen hohen, prächtig verzierten Hallen, unter diesen Marmorbildern, Gemälden, Vergoldungen, welche den Baustil der Jesuiten charakterisiren, bei dieser Reihe edelster Namen, diesen Grafen- und Fürstensöhnen, welche das Programm unter den Darstellern, das heißt mithin unter den Jesuitenschülern nannte, vor diesem Publikum, unter das selbst Kaiser und Könige sich zu mischen nicht verschmähten: welche andere, welche glänzendere Gelegenheit hätte es gegeben, die Macht, den Reichthum, das Ansehn des Ordens vor Aller Augen siegreich zu entfalten

und gleichsam in Einem Ueberblick, einer Probe gleichsam seine ganze Gewalt spielend anzudeuten, als diese jährlich wiederkehrenden theatralischen Vorstellungen? Wen ihre Predigten kalt gelassen, ihre Komödien gewannen ihn sicher; wer sich ihnen im Beichtstuhl verschlossen, vor den Zaubern dieser Bühne, vor der Pracht dieser Aufzüge, der Süßigkeit dieser Melodieen öffnete sich sein Herz. So ist diese Jesuitenkomödie nicht nur für die Beurtheilung des Ordens selbst, sowie für die Culturgeschichte der betreffenden katholischen Länder ein nicht unerhebliches Moment: sondern auch speciell in der Geschichte des Theaters, wär' es auch nur um der Ausbildung und Erweiterung willen, die der eigentliche scenische Apparat der Bühne, Dekorationen, Maschinen u. s. w. ihnen verdankt, schienen sie mir den Platz zu verdienen, den ich ihnen hiemit eingeräumt. — Die Auflösung der Jesuiten (im Jahre 1773) machte natürlich auch ihren Komödien ein Ende — oder damit ich nicht zu viel sage: sie spielen ihre Komödien, wie ehemals vor, so jetzt hinter den Coulissen — und das nicht mehr in katholischen Ländern allein. —

Kehren wir nun zu unsrer Uebersicht der verschiedenen Gattungen, die sich im Lauf des siebzehnten Jahrhunderts entwickelten, zurück. — Die zweite Sphäre, wie Sie Sich entsinnen wollen, war das gelehrte Drama. Um seine Bedeutung zu begreifen, ist es nöthig, daß wir zuvor einen Blick werfen auf die veränderte Stellung, welche die Gelehrten selbst in dieser Epoche einnehmen. In der eigentlichen Epoche der Reformation haben wir die Gelehrten überall auf der Seite des Volkes, ja mitten unter ihm, in lebendigster Wechselwirkung, gesehen; das Alterthum selbst, zu welchem sie gleichsam die Pförtner waren, galt weniger durch seine formale Seite (wenn schon auch diese, in allmäliger pädagogischer Wirkung, sich allerdings fruchtbar erwies), als durch seine Stoffe im Allgemeinen, durch seine Fülle lebensvoller, ächt menschlicher Ideen, welche, gleich einem befreiten Strom, die Abstractionen der mittelalterlichen Welt hinwegspülend, in breiter, heitrer Welle in die geöffneten Herzen des Volks einströmten.

Allein wie dieser ursprüngliche humanistische Trieb erstarrte und verdarb, so hörte in demselben Grade auch das klassische Alterthum auf, durch seinen Inhalt zu wirken: und nur die Form, die regelmäßige,

elegante, gebildete, aber auch die abstracte, leb- und inhaltlose Form blieb übrig.

Von diesem Standpunkt aus haben wir nun auch die Gelehrten des siebzehnten Jahrhunderts zu beurtheilen. Früherhin mit so stolzem wie verdientem Namen Magistri Germaniae, Lehrer Deutschlands genannt, werden sie jetzt, statt seiner Lehrer, vielmehr nur seine Schulmeister — oder noch deutlicher zu sprechen: seine Abrichter. Ihre ganze Thätigkeit, empfangend und wiedergebend, wendet sich mit Einem Male auf die Form als solche; darum neben der Antike selbst, ja zum Theil noch höher als diese, schätzen sie diejenigen neuern Literaturen, welche diesen Durchgang durch die Form der Alten, wie er jetzt auch der deutschen Literatur bevorstand, bereits gemacht hatten und stellen dieselben als Muster und Vorbilder des deutschen Geschmacks, insbesondere der deutschen Dichtung auf.

So zuvörderst, um der abstracten Reinheit willen, mit welcher sie jenen Durchgang zurückgelegt, die holländische Literatur, welche, angenähert überdies durch ausdrückliche philologische Beziehungen, bei diesen Gelehrten überall in Einer Reihe zählt mit den Griechen und Römern; so ferner die Italiener, so schließlich und hauptsächlich die Franzosen. —

Aus diesem unbegrenzten und ausschließlichen Werthe nun, welcher, dem formalen, innerlich ausgeleerten, ausgehöhlten Charakter dieser Epoche entsprechend, auf die Form als solche gelegt wird, folgt ferner dies, daß auch das Wesen der Poesie, wie man ihren Werth theoretisch lediglich nach der Form, der eleganten, zierlichen Aeußerlichkeit bemißt, so auch praktisch einzig und allein in das formale Element verlegt wird. „Wer," so ließen schon zu Opitz' Zeiten, des Stammvaters und eigentlichen Erzeugers dieser gelehrten Dichtung, einzelne resolute Stimmen sich vernehmen „wer von Natur inventiös ist, copiam verborum hat und in bonis artibus belesen ist und will sich nicht im Nothfall resolviren, innerhalb vierzehn Tagen ein deutscher Poet zu werden, der ist nicht werth, daß er Brod esse." — Wie viel mehr mußte diese Ansicht nicht die herrschende werden, seitdem nun Opitz die klassische Metrik, die Silbenmessung nach antikem Muster eingeführt und dadurch eine bestimmte, lehr- und lernbare, vorgeschriebene Technik geschaffen hatte

— an sich eine Erwerbung von unschätzbarstem Werth, nur daß sie bei ihrem ersten Auftreten und ehe sie sich mit dem Geist der Dichtung selbst organisch verschmolzen hatte, nothwendig als eine Aeußerlichkeit, etwas Kaltes und Fremdes auf ihnen ruhen mußte. Auch die Poesie wird es von hier ab Sitte als etwas rein Formales, Conventionelles, Aeußerliches zu betrachten; nicht mehr der lebendige Inhalt, die Macht der Empfindung, die Wahrheit des innerlich Erlebten soll den Dichter machen, sondern schon genügt der wohlgemessene Vers, die erlesene, nach antiken Mustern duftende Phraseologie, die glatte, zierliche, gelehrte Form.

Es begreift sich hienach sehr leicht, wie die gelehrten Dichter dazu gekommen, gerade das Drama mit solcher ausgesprochenen und entschiedenen Vorliebe zu behandeln und, während sie übrigens jeder Gemeinschaft mit dem Volke, jedem Heraustreten in die Oeffentlichkeit sich geflissentlich entzogen, dennoch das Theater mit wetteiferndem Fleiß anbauten. Das Drama hat, von allen poetischen Gattungen, die vollendetste Form, die genaueste und künstlichste Technik. Es bildete ferner gerade in jenem Augenblick den Modegegenstand derjenigen Literaturen, welche dazumal für mustergiltig geachtet wurden, zumeist also der holländischen, wo eben damals Jost van der Vondel als ein anderer Sophokles und Seneca in Einer Person bewundert ward, sowie der französischen. Und endlich die Bühne, für welche diese gelehrten Dichter schrieben, war längst nicht mehr jene wandernde Bühne des Volks, jene Banden fahrender Studenten und Abenteurer, von denen ich Ihnen am Schluß meines neulichen Vortrages gesprochen: vielmehr vorausgesetzt, daß sie überhaupt eine wirkliche Bühne im Auge hatten und nicht bloß abstracter Weise Dramen schrieben für den Schematismus des Systems, so waren es immer nur die Höfe der Fürsten, auf die sie ihr Auge gerichtet, so war es die Verherrlichung höfischer Feste, die Feier fürstlicher Vermählungen, Geburtstage, Namensfeste rc. was die Dichter dabei in Absicht hatten. —

Doch ehe ich von diesem Verhältniß der gelehrten Dichtung zu den Höfen spreche, einem Verhältniß freilich, so nahe und so innig, daß es nicht wohl zu trennen, ja daß die eine ohne die anderen kaum zu nennen

steht, erlauben Sie mir, Ihnen in flüchtiger Aufzählung die bedeutendsten dramatischen Dichter dieser gelehrten Richtung zu nennen.

Es sind deren hauptsächlich drei. Zuerst Opitz, bekanntlich der Vater und Stifter dieser ganzen philologischen Schule. Auch seine theatralischen Arbeiten sind mehr philologische Uebungen, als wirkliche dramatische Schöpfungen. Dieselben beschränken sich nämlich ausschließlich auf Uebersetzungen fremder Muster: der sophokleischen Antigone, der Troerinnen des Seneca und endlich auf ein Schäferspiel Daphne, das er dem Italienischen, vermuthlich der Daphne des Ottavio Rinuccini, nachbildete. Aber auch schon durch diese Bearbeitungen wurde Opitz für das deutsche Drama maß- und mustergebend: durch Antigone und die Troerinnen leitete er die Nachbildung der antiken Tragödie, vornämlich des Seneca, durch die Daphne die höfischen Fest- und Singspiele ein, von denen ich sogleich des Genaueren sprechen werde

Der Zweite ist Andreas Gryphius, gemeinhin der Vater des deutschen Drama genannt: ein Name, den wir uns gefallen lassen können, sobald man die deutsche Literatur dabei nur von ihrer gelehrten Epoche her datiren will, den wir jedoch übrigens und in weitestem Maße, aus Gründen, die Ihnen aus meinem letzten Vortrage gegenwärtig sein werden, vielmehr für unsern alten ehrlichen Hans Sachs in Anspruch nehmen. — Gryphius' Muster waren hauptsächlich die Holländer, namentlich der oben erwähnte Jost van der Vondel, der gerade zu jener Zeit in der Blüthe seines Ruhmes stand. Und es läßt sich nicht läugnen: was von diesem Muster zu lernen war, eine gewisse Fertigkeit also der dramatischen Technik, eine gewisse Kunst in der Anordnung des Stoffes, eine Art von Instinkt für einzelne dramatische Situationen und Conflicte, hauptsächlich aber eine gewisse gelehrte Fülle, eine (wenn ich so sagen darf) pathetische Eleganz der Sprache, die sich namentlich in den Chören, einem sehr wichtigen Bestandtheil der damaligen Tragödie, entfaltete — dieses Alles, so weit es sich erlernen ließ, hat Gryphius sich in der That in einem Grade zu eigen gemacht, daß er sein Vorbild darin sogar noch übertrifft. Dahingegen was eigentlich den Dramatiker macht, die Kraft der Charakteristik, die Gewalt der Leidenschaft in ihrem unmittelbarsten, glücklichsten Ausdruck, daran fehlt es

ihm gänzlich; seine Figuren, Trotz des glänzenden Pomps der Rede, mit welchem er sie ausstattet, Trotz dieser überschwänglichen, bauschigten Rhetorik, mit der er uns ihre Leiden und Leidenschaften auseinander zu setzen sucht, sind sie dennoch des Lebens baar und vermögen kein wirkliches Interesse zu erregen. Freilich ist dies ein Vorwurf, der weniger den einzelnen Dichter trifft, als das ganze Jahrhundert, in dem er lebte und dessen Schuld er, wie in manchem andern, so auch in diesem Stücke trägt: eine Zeit, welche selbst charakterlos ist, ohne Inhalt und Leben, ohne den Funken einer erhabenen göttlichen Leidenschaft — einer Leidenschaft, durch welche wir Alles bewältigen, weil wir selbst ihr Alles opfern: wie vermöchte sie Dichter zu erzeugen, welche der dramatischen Charakteristik wahrhaft mächtig sind! wie könnte sie Künstler gebären, welche den heiligen Born der Leidenschaft, den sprudelnden Quell der Empfindung nicht allein lebendig in ihrem Busen tragen, sondern ihn auch auszuströmen wissen in machtvoll erschütternden Accorden?! — Auch in den Stoffen, welche Gryphius behandelte, zeigt sich, wie hohl diese Zeit und wie jene gewaltigen Mächte des Reformationszeitalters, Patriotismus und Nationalgefühl, in ihr so völlig erloschen waren. Wir finden in den Dramen des Gryphius Stoffe aus der englischen, der römischen, der byzantinischen, sogar der persischen Geschichte, wir finden alte Novellen und Sagen bearbeitet und eine Fülle von Anspielungen und Bildungsstoffen aus der antiken wie der modernen, der französischen, englischen, italienischen, holländischen Literatur zusammengewürfelt: nur die deutsche Geschichte allein hat ihm keinen Stoff geboten, nur unter allen seinen Stücken nach einem vaterländischen sucht man vergebens! — Bei alledem, von den Dramatikern dieser gelehrten Epoche überhaupt, ist Gryphius ohne Vergleich der bedeutendste; mitten durch den gelehrten Pomp, die Unwahrheit seiner Sprache, die Leblosigkeit seiner Charaktere bricht nicht selten sogar eine gewisse Naivetät, eine gewisse ursprüngliche Frische des Wesens hervor, zumal in seinen Komödien, die deswegen auch seinen Tragödien vorzuziehen sein dürften, wenn schon sie ihnen an formaler Bildung und geschlossener, künstlerischer Form bei Weitem nachstehen. —

Der Dritte endlich in dieser Gruppe ist Lohenstein. Man braucht

den Namen dieses Mannes, der, mit Hofmannswaldau vereinigt, den Grund zu der sogenannten zweiten schlesischen Schule legte, nur auszusprechen, um sogleich bei Jedem, der auch nur mit den äußersten Umrissen unsrer Literaturgeschichte bekannt ist, ein volles und deutliches Bild desjenigen hervorzurufen, was diesen Dichter hauptsächlich bezeichnet: der Schwulst, die Ueberfülle von Bildern, das carrikirte Pathos — Eigenschaften Alles, für welche Lohensteins Name wahrhaft typisch geworden ist. Wie Opitz vornämlich unter dem Einflusse der Alten, Gryphius unter dem Einfluß der Holländer steht, so Lohenstein unter dem Einfluß italienischer Muster; von ihnen, namentlich von Marino, dessen unwahre, überschwängliche Ausdrucksweise dazumal alle übrigen Literaturen, mehr oder weniger, angesteckt hatte, stammen jene schielenden Gleichnisse, jene spitzfindigen Antithesen, jene schreienden, bunten Farben, jene Gedunsenheit der Gedanken wie der Sprache. — Diesem Schwulst zur Seite geht in den Tragödien des Lohenstein ein unglaublicher, merkwürdiger Blutdurst: doppelt merkwürdig, weil der Mann selbst, wie seine Biographen uns versichern und wie sein Lebensgang beweist, persönlich nichts weniger als blutdürstig, ja nur kriegerisch, ja nur tapfer, vielmehr ein höchst timider deutscher Gelehrter, ein sehr loyaler kaiserlicher Rathsherr und Stadtsyndikus zu Breslau war. Es ist dies ein ganz ähnlicher Widerspruch, wie bei Hofmannswaldau, seinem Freunde. Wie dieser, im praktischen Leben ein durchaus solider, nüchterner Mensch von unsträflichstem Lebenswandel, in seinen Gedichten eine wahre Freude daran findet, die lockersten Anspielungen, die wollüstigsten Bilder mit ekler Gier zusammenzuhäufen: so auch Lohenstein, der bescheidene, friedliche Mann, schwelgt ordentlich in seinen Tragödien in Blut und Mord und allen scheußlichsten Verbrechen; es ist ein förmliches Haschen in ihm, ein Ueberbieten einer Schandthat durch die andere, einer gräßlichen Situation durch die gräßlichere. Auch hält es nicht schwer, diesen Widerspruch sowohl, wie den Schwulst des Ausdrucks, dessen ich vorhin gedachte, beide aus gemeinschaftlicher Quelle zu erklären: aus jener Hohlheit nämlich, jenem abstracten, unwahren Wesen, das ich Ihnen als den allgemeinen Charakter dieser Zeit schon so vielfach genannt und nachgewiesen habe. Wem das, was

er zu sagen hat, nicht eigentlich aus dem Herzen quillt, wem es viel weniger um den Inhalt zu thun ist als bloß um die Form, nicht um den Kern, bloß um die Schale, nicht um das Wesen, bloß um den Schein: dem begegnet es gar leicht, daß eben diese Form, so zu sagen, mit ihm davon rennt, daß er sich völlig an sie verliert, daß er, statt sie zu beherrschen, vielmehr in maßloser Willkür beherrscht wird von ihr. Ebenso wem (und dies wird immer derselbe sein, wie Jener) seine poetischen Geschöpfe nicht eigentlich aus dem Herzen wachsen, wem sie nicht der Ausdruck sind eines tiefen inneren Lebens, nein, nur die schattenhaften, maskenartigen Träger einer künstlichen Rhetorik: was, ich frage! hat der an seinen eigenen Schöpfungen zu schonen? welches Gesetz poetischer Nothwendigkeit, welches Gesetz der Ehrfurcht, möcht' ich es nennen, und der Scheu vor diesen seinen eigenen Schöpfungen, diesen Offenbarungen des Dämon in ihm, wird ihn verhindern, diese Geschöpfe voll behaglicher Grausamkeit wiederum zu vernichten, sie zu köpfen, zu rädern, zu kreuzigen (und Alles dies, und noch viel Schlimmeres, findet sich in Lohensteins Stücken wirklich), ganz nach seinem Belieben und wie der Uebermuth seiner Phantasie ihn stachelt?! — —

Solche Dichter nun, wie die eben genannten, bei denen die Form den Inhalt bereits völlig verschlungen hatte und die man nicht würdigen, ja nicht einmal verstehen konnte, ohne eine Masse gelehrter, künstlicher Voraussetzungen, mußten sich ihr Publikum anderwärts suchen als bei dem Volke, dessen Ohr für diese feinen, erkünstelten Takte viel zu hart, dessen Auge für das berechnete Spiel dieser Farben viel zu stumpf, dessen Sinne für den raffinirten Reiz dieser Grausamkeiten und Schauderscenen viel zu roh, viel zu unverdorben waren. Sie wandten sich also, kraft natürlicher Wahlverwandtschaft, mit ihrer Welt der Formen und des Scheines dahin, wo von jeher der eigentliche Sitz, die wahre Heimath alles Scheines und aller Nichtigkeit gewesen ist: an die Höfe der Fürsten.

Man pflegt es zu beklagen, und selbst Schiller hebt es in einem bekannten Verse mit Nachdruck hervor, daß keines Medicäers Güte der deutschen Kunst gelächelt habe. — Was die Medicäer angeht, so mag dies dahin gestellt bleiben; im Uebrigen jedoch ist ein Blick in die Ge-

schichte der deutschen Literatur des siebzehnten Jahrhunderts mehr als hinreichend, um uns zu überführen, daß die deutschen Fürsten, statt zu wenig, sich im Gegentheil schon viel zu viel um unsre Literatur bekümmert, daß sie ihr den Stempel fürstlichen Einflusses, den Stempel der Demuth, der Schmeichelei, der eigenen Wegwerfung schon viel zu deutlich aufgedrückt haben. —

Es ist überhaupt etwas Mißliches mit der unmittelbaren, persönlichen Theilnahme, welche Fürsten und Könige der Literatur ihrer Gegenwart, der Literatur der Mitlebenden schenken. Daß sie sich gar nicht um sie bekümmern, daß Genüsse, die tausend Andere entzücken, für sie nicht vorhanden, Schöpfungen, die alle Herzen begeistern, für sie nicht da sein sollen, und das bloß deshalb, weil sie Fürsten, weil sie Könige sind — wer möchte so barbarisch, wer so kindisch sein, dergleichen ernsthaft zu behaupten?! Aber ebenso richtig ist es, daß die persönliche Theilnahme der Fürsten, die besonderen Neigungen und Abneigungen ihres Geschmackes praktisch nur allzuleicht die Form allerhöchster Willensmeinungen, wenn nicht gar politischer Demonstrationen und Regulative annehmen — und daß mithin diese Orden und Pensionen, diese Titel und Stellen, mit denen Könige poetisches Talent zu belohnen suchen, wie wohlgemeint sie im einzelnen Falle auch sein mögen, der freien Entwicklung der Literatur, und mithin dieser selbst, immer mehr schädlich als vortheilhaft sind.

Und so möchte denn leichtlich das Beste, was der Literatur aus diesen Regionen her widerfahren kann, in jener Bitte enthalten sein, welche Diogenes dem Alexander that: Tritt mir aus der Sonne. — —

Auch die deutschen Fürsten des siebzehnten Jahrhunderts glaubten es ohne Zweifel sehr gut zu machen, indem sie ihre Hofhaltungen mit Dichtern und Versmachern erfüllten, Orden stifteten, Akademien gründeten — und dergleichen mehr. Und doch, was war die Folge davon, als daß, wie die Coalition der Geistlichen mit den Fürsten das Volk um die eigentlichen Resultate der Reformation gebracht hatte, ebenso jetzt die Coalition der Fürsten mit den Dichtern das Volk um seine Literatur brachte?! — Die letztere haben wir uns glücklich wieder erkämpft; hoffen wir, daß es uns mit der ersteren ebenso gelingen werde!

Drei Formen sind es nun hauptsächlich, welche das Drama zu der Unnatur, dem Pomp und Schwulst, in welchem die Höfe es empfingen, von diesen selbst zurückerhielt. Erstlich das allegorische Festspiel, voll maskirter politisch historischer Beziehungen, voll Servilität und speichelleckender Unterthänigkeit. Es entspricht, in literarischer sowohl wie geistiger Verwandtschaft, dem historischen, das heißt im Sinne dieser Zeit, dem politisch galanten Roman dieser Epoche, der gleichfalls an den Höfen seinen ursprünglichen und hauptsächlichsten Sitz hatte, von Hofgeschichten sich nährte, sogar zum Theil von Fürsten selbst geschrieben ward.

Das Zweite war das Schäferspiel. Seine Einführung fand zu einer Zeit statt, wo es in Deutschland allerdings nichts weniger als schäferlich zuging, in den dreißiger Jahren des siebzehnten Jahrhunderts, mitten also unter den Greueln des dreißigjährigen Krieges. Allein die Fürsten ließen sich dadurch in ihrer Lustbarkeit nicht stören: und so ward auch diese neue Erfindung der Schäferspiele, die sich schon durch den Gegensatz empfahl, in welchem die Naivetät, das unschuldvolle, natürliche Wesen dieser Schäfer und Schäferinnen zu dem Zwang und der berechneten Unwahrheit des Hoflebens stand, an den Höfen mit lebhaftem Beifall aufgenommen. Zwar bei Lichte besehen, so war es auch mit der Unschuld und Natürlichkeit dieses Arkadiens nicht weit her: wie sie sich auch ausputzten, mit seidenen Bändern und vergoldeten Schäferstäben, wie sie auch seufzten nach Damon und Chloe und lange Reden hielten vom Glück des Landlebens und daß es doch Niemand besser habe auf Erden, als allein der Landmann (nämlich der verkleidete): es blieben doch immer Hofleute, große Herren, die einmal zum Zeitvertreib incognito reisten, ohne das Bewußtsein ihrer eigentlichen Stellung jemals wirklich aufzugeben oder auch nur aufgeben zu wollen. Immerhin indeß lag gerade in diesem Widerspruch, dieser innerlichen Unwahrheit etwas Anregendes, Pikantes, das den erstorbenen Sinnen der Höflinge schmeichelte und die rasche und allgemeine Einführung dieser Gattung an den damaligen Höfen begreiflich macht.

Drittens endlich die Opern, die Wirthschaften, die Ballete. — Spuren eines deutschen Singspiels werden schon in früher Zeit, namentlich

bei Ayrer, gefunden: wie andrerseits auch die geistlichen Spiele in Choralgesängen rc. zu etwas Opernartigem hinüberleiten mochten. Allein ehe noch diese Anfänge in nationaler Eigenthümlichkeit sich hatten entwickeln können, ward, in ausgebildeter, fertiger Gestalt, die Oper aus Italien und Frankreich nach Deutschland verpflanzt. Als die erste deutsche Oper gilt jene Daphne, welche Opitz dem Italienischen nachbildete und deren ich vorhin bereits gedacht habe; sie ward zuerst im Jahre 1627 zu Dresden zur Feier einer fürstlichen Vermählung aufgeführt. Keine Gattung hat sich in Deutschland rascher verbreitet als die Oper: aber auch keine andere kam den verweichlichten, üppigen Neigungen des Zeitalters bereitwilliger entgegen, keine andere fand geringeren Widerstand, als das Drama, in seiner damaligen, fremden, schwerfälligen Gestalt, der Oper zu bieten vermochte. Den Höfen schlossen sich in kurzer Frist auch die größeren Städte an, wie Leipzig, Nürnberg, ganz besonders aber Hamburg, das, im ersten Viertel des achtzehnten Jahrhunderts, bei Weitem die berühmteste deutsche Oper hatte; sogar dieselbe gewann hier auch für die Entwicklung unsrer Literatur eine eigenthümliche Bedeutung, insofern nämlich die Anfertigung der Operntexte sich in Hamburg zu einer eigenen literarischen Betriebsamkeit, einem besonderen Literaturzweige ausbildete, der auch für die Gesammtheit unsrer Dichtung nicht ohne wesentlichen Einfluß blieb.

Mehr im ausschließlichen Besitz der Höfe erhielten sich die Wirthschaften und Ballete. Unter den Wirthschaften verstand man eine Art von Hofmaskeraden, bei denen in der Regel der fürstliche Wirth selbst nebst seiner Gemahlin sich als Schenkwirthe, als Brautältern einer Bauernhochzeit oder dergleichen verkleideten; die Hofleute stellten Wirthshausgäste, Bauern und Aehnliches dar und wurden in dieser Gestalt von dem fürstlichen Paar bewirthet. Also auch hier, wie bei den Schäferspielen, ein scheinbares Heraustreten aus den Schranken des Hoflebens, ein kokettes Spiel mit der Einfachheit der niedern Stände: wie man mitunter wohl auf vornehmen Tafeln grobes Schwarzbrod als Leckerbissen aufgetragen findet. Auch die Hofdichter mußten zur Verherrlichung dieser Feste beitragen durch kleine, artig gereimte Devisen und Sprüche, durch Chor- und Festgesänge, von denen uns einzelne

Muster in den Werken der Herren von Canitz, Besser, König und anderer Hofpoeten noch heutigen Tages aufbewahrt sind. Die berühmtesten Wirthschaften fanden an einem Hofe Statt, der übrigens zu jener Zeit (gewiß zum Heil der Unterthanen) nicht eben im Rufe großen Geschmacks und großer Prachtliebe stand, am Brandenburger Hofe. Wie Dresden durch seine Opern, so glänzte Berlin durch seine Wirthschaften; selbst ein so sparsamer, so geiziger König, von so barbarischen Sitten, wie Friedrich Wilhelm der Erste, fand doch an dieser Art von Festen den lebhaftesten Geschmack und stattete sie mit einer Freigebigkeit aus, daß selbst die Franzosen, diese allgemeinen Maîtres de plaisir des damaligen Europa, mit einer Art von Hochachtung von den Hôtelleries des Berliner Hofes sprachen.

Das Ballet endlich wurde gleichfalls seit dem dreißigjährigen Kriege in Deutschland einheimisch; mit der Literatur hat es weniger als die Oper und sogar als die Wirthschaft zu thun gehabt und darf ich es daher an dieser Stelle bei der bloßen Nennung seines Namens bewenden lassen. —

In diese Kreise also zerfiel die damalige dramatische Welt, an diesen verschiedenen Gattungen arbeiteten und erfreuten sich die verschiedenen Abstufungen der sogenannten guten Gesellschaft, der Gesellschaft, insoweit sie eingereiht war in die allgemeine Rangordnung jener Tage. Was blieb dem namenlosen, dem Volk? Die Geistlichen hatten ihre Mysterien und Schulstücke, die Gelehrten ihre gelehrten Dramen, die Höfe und reichen Handelsstädte ihre Opern, ihre Maskeraden und Ballets: was hatte das Volk, die eigentliche große Masse, die sich zwar politisch rechtlos erklären, der aber ihre Neugier und Schaulust sich so wenig nehmen ließ, als etwa ihr Magen?!

Die Antwort auf diese Frage werde ich Ihnen in meinem nächsten Vortrage geben; ich werde Ihnen zu zeigen suchen: wie all diese exclusiven Formen, diese Kreise und Kasten des deutschen Theaters sich auflösten schließlich und zusammenbrachen in dem Chaos der Volkskomödie — und wie erst aus diesem Untergang, aus diesen trüben, in einander rauschenden Wassern, die gereinigte Form des deutschen Dramas sich siegreich erhob!

Anmerkungen.

Zu pag. 115: wie z. B. Prediger Martin Rinckhardt's Eißlebischer Christlicher Ritter. Der vollständige Titel desselben lautet: „Der Eißlebische Christliche Ritter. Eine newe vnd schöne Geistliche Comödia, darinnen nicht allein die Lehre, Leben vnd Wandel des letzten deutlichen Wundermanns Lutheri sondern auch seiner vnd zuvörderst des Herrn Christi zweyen vornemsten Hauptfeind PABsts vnd CALVINIsten, so wohl als anderer vielfältige Rath vnd Fehlschläge, auch endlicher in Gottes Wort offenbarter vnd gewisser Außgang, biß an den nunmehr bald zukünftigen Jüngsten tag: beydes nach schöner Poetischer vnd verblühmter Art, vnd denn auch historischer richtiger Warheit, in 3 Rittern, Brüdern, PSEUDO-PETRO, MARtino vnd Johanne, als die vmb ein erbschaft vnd Testament streiten, abgemahlet vnd auffgeführet durch Martinum Rinckhart, Diac. zu Eißleben in der Neustadt. Agiret aber vom Gymnasium daselbst post ferias Caniculares 1613." Siehe Gottscheds Nöth. Vorr. I, 168 fgg. wo auch der Inhalt des Stückes weitläuftig angegeben. Derselbe ist, namentlich auch durch die bereits von Gottsched bemerkte Aehnlichkeit mit Swift's bekanntem Märchen von der Tonne, merkwürdig genug, um ihn auch hier in äußerster Kürze zu wiederholen. Ein König, Immanuel, hat drei Söhne, Pseudo-Petrus, Martinus, Johannes. Alle drei wandern aus: Peter nach Italien, Martin nach Eisleben, Johann nach der Schweiz. Unterdessen stirbt der Vater, ein Testament hinterlassend, durch welches den drei Brüdern das Reich gemeinschaftlich vermacht, Einigkeit und Liebe dringend empfohlen wird. Aber Peter, der zuerst heimkehrt, achtet des Testamentes nicht, nimmt das Reich in Besitz, bedrängt seine Bruder sowohl, wie die Unterthanen der Krone aufs Grausamste. Vergeblich dringt Martin, der inzwischen auch zurückgekehrt, auf Beachtung des väterlichen Testamentes: der gewaltthätige Bruder will nichts davon wissen. Dagegen als der jüngste Bruder, Johannes, gleichfalls zurückkehrt und, zur Entscheidung des Zwistes, den Vorschlag macht, sie wollten alle drei nach der väterlichen Leiche schießen, wer sie zunächst am Herzen träfe, solle die Krone behalten: so ist zwar Petrus sogleich dazu bereit, Martin dagegen widersetzt sich herzhaft einem so unkindlichen, gräulichen Beginnen. Da erscheint der Geist des Gestorbenen selbst: die beiden abgefallenen Söhne werden bestraft, Martin dagegen, als der einzig Treue, wird belohnt und zum König gekrönt. —

Der gleich darauf erwähnte Münzerische Bauernkrieg desselben Verfassers (mit ausführlichem Titel: Martin Rinckharts monetarius seditiosus, oder Tragödie von Thomas Müntzern i. e. Der münzerische Bauern Krieg, so 1525 in das evangelische Reformations-Werck mit eingefallen) erschien zu Leipzig 1625 Gottsch. a. a. O. p. 184 sagt davon: „Die Dauer der Handlung währt in diesem Stücke ganzer vier Jahre. Es sind auch an die 52 handelnde Personen darinnen; den Schwarm, welchen der Verfasser Herr Omnes zu nennen beliebet hat, noch ungerechnet." — Vgl. über Rinckhart als geistlichen Lieder- sowie als Dramendichter die ausführliche Besprechung bei Gervinus III, 85 fgg. 268. 353. 421.

Ebendas.: eines Ungenannten Tetzelocramia rc. Der Name des Verfassers ist, nach Gottsched p. 175, unter den lateinischen Versen angegeben,

welche die Stelle der Vorrede vertreten: M. Heinrich Kielmann, Conrector am fürstl. Pädagogium zu Stettin. Sie erschien 1617 und war eigentlich eine Jubelschrift zur hundertjährigen Wiederkehr der Reformation; schon 1618 war eine dritte Ausgabe nöthig geworden: s. Gottsch. a. a. O.

Zu pag. 115: So schon aus dem Jahre 1550 wird uns von einem Lustigen Spiel zwischen Adam und Eva rc. Dieses Stückes, das bei Gottsched fehlt, wird in Koch's Compendium Erwähnung gethan: vgl. Kehrein I, p. 110, 111. Dagegen das folgende von Holzwart beschreibt Gottsched II, 230. Vgl. Bouterwek Gesch. d. Lit. IX, 433; sowie Gervinus II, 363. III, 94. 135 und Jördens, Lexikon deutscher Dichter und Prosaisten VI, 345—347.

Zu pag. 118: Hiemit nehmen wir von dem geistlichen Schauspiel rc. Bekanntlich hat dasselbe bei den Katholiken (wo es ebenso in Blüthe stand wie bei den Protestanten; vgl. zur Probe die „Comedi von der freudenreichen Geburt Jhesu Christi von Benedict Edl. Pöckh Trabandt," aufgeführt zu Wien im Jahre 1568: Schlager a. a. O. 215. 303—310; dergleichen wurde auch noch zu Anfang des XVIII. Jahrhunderts gegeben: s. den Theaterzettel bei Schlager p. 353) sich sogar bis zu dieser Stunde lebendig erhalten, in den Passionsspielen der Oberammergäuer Bauern: s. den Aufsatz von Guido Görres in den Historisch-politischen Blättern von Phillips und Görres, im sechsten Bande, sowie (wenn wir uns recht entsinnen) A. Lewald in seinem Buche über Tyrol.

Zu pag. 118: Von Johann Klay, dem Pegnitzschäfer. Johann Klay oder Clajus, zum Unterschiede von dem 1533 gebornen Grammatiker und Schulmann gleichen Namens (st. 1592 zu Weißensee in Thüringen: s. in Kürze in Jörden's Lexikon I, 302 fgg.) gewöhnlich der Jüngere genannt, ward 1616 zu Meißen geboren. 1644 durch die Kriegsunruhen nach Nürnberg verschlagen, schloß er daselbst eine genaue Freundschaft mit dem bekannten Philipp Harsdörfer, einem der angesehensten Polyhistoren und Dichter jener Zeit, (Jördens II, 332—344) mit dem im Verein Klay im Jahre 1644 die unter dem Namen des Pegnesischen Blumenordens bekannte Dichter- und Sprachgesellschaft (s. Otto Schulz, die Sprachgesellschaften des XVII. Jahrhunderts, p. 34) gründete. Er starb 1656 als Prediger zu Kitzingen in Franken. Vgl. Jördens I, 306—309. Bouterwek X, 183. 266. Gervinus III, 427; wie auch den neunten Band der Müller-Försterschen Bibliothek deutscher Dichter des siebzehnten Jahrhunderts wo eine, wiewohl völlig unzulängliche Probe seiner lyrischen Gedichte mitgetheilt wird, p. 65—76, vgl. Vorr. XXVII—XXIX. Eine bei Weitem charakteristischere Auswahl hat Wilh. Wackernagel im II. Theil seines deutschen Lesebuchs gegeben; vgl. außerdem El. Schlegel's Schriften, im I. Band. Seine hiehergehörigen Stücke sind (nach Jördens a. a. O. 307, verglichen mit der Bibl. Deutsch. Dicht. p. XXVIII):

1. Von der Höllen- und Himmelfarth Jesu Christi. Nürnberg 1644.
2. Herodes der Kinder Mörder, nach Art eines Trauerspiels ausgebildet und in Nürnberg einer deutschliebenden Gemeine vorgestellet. Ebendas. 1645.
3. Der leidende Christus in einem Trauerspiel vorgestellet. Ebendas 1645.

4. Johann Klay, gekrönten Poetens, Engel- und Drachenstreit. a. O. u. J. (1650?).
5. Irene, das ist Vollständige Ausbildung des zu Nürnberg geschlossenen Friedens. Nürnberg, 1650.
6. Geburtstag des Friedens oder rein-reimdeutsche Vorbildung, wie der Kriegs- und Siegsfürst Mars aus Deutschland seinen Abzug genommen mit Trummeln, Trompeten, Heerpauken, Musqueten- und Stücken-Salven, und die Irene oder Friedensgöttin mit Zinken, Posaunen, Geigen, Dulcinen, Orgelen, Klocken, Freudenmahlen, Feiertagen, Feuerwerken, Gold Austheilungen rc. wieder eingeholet und angenommen worden. Ebendas. 1650.
7. Das ganze Leben Jesu Christi. Ebendas. 1651.

Zur genaueren Charakteristik dieser Dichtungen möge folgende Stelle aus Gervinus III, 428 fgg. dienen: „Die Zurichtung und Aufführung dieser dramatischen Rhapsodien ist äußerst merkwürdig. Wir sind gleichsam am Uranfang des Drama, das in elternloser Zeugung wie von selbst entsteht, angelehnt an den kirchlichen Gottesdienst, wie die ältesten griechischen Stücke, aufgeführt wie diese und geleitet von einem Choragen ohne weiteres Personal als das Chor. Der Prediger Dilherr schlägt nämlich am Sonnabend einen poetischen Anschlagzettel an die Kirche an: wer morgen nach Chor und Predigt dem Poeten zuhören möchte, was er vom Musenhause süßes bringe, der möge in der Kirche bleiben. Ein musikalischer Vortrab, eine bewegliche Instrumentalmusik eröffnete dann am Sonntag die nachkirchliche poetische Feier, unterbrach und beschloß sie. Der Dichter leitet seinen Gegenstand, selbst redend, in Prosa oder Vers ein, in epischer Erzählung, bis er an eine Stelle kommt, wo er eine der handelnden Personen mit einem „spricht sie" redend einführt, wobei er wohl noch bemerkt, daß sie wahrscheinlich, vielleicht, ohne Zweifel, in folgender Art bei der oder jener Gelegenheit ausgebrochen. Nun entzückt er sich in seiner Vorstellung zu dem Charakter und der Stimmung der darzustellenden Figuren, die nie dialogisch, sondern nur hinter einander aus dem Einen Munde des recitirenden Dichters reden, er versetzt sich außer sich selbst, schaut wie in einer Vision das was er darstellen will und theilt es in einem feurigen Enthusiasmon mit; Lieder und Chöre unterbrechen den deklamatorischen Vortrag und werden von Anderen gesungen. . . . . Ueber allen Begriff armselig und dürftig ist der Inhalt dieser Sachen, so schwülstig wie gemein, so hypersublim wie platt, so blumenreich und süßlich wie roh und plump der Vortrag. Noch sind die ersten dieser Stücke nicht Schauspiele genannt, was sie auch in der That nicht sind. Sie können im Gegentheile weit eher als Oratorienanfänge gelten." Den Engel- und Drachenstreit sowie den Herodes hat Bouterwek a. a. O. 267—272 ausführlich zergliedert, auch einzelne Proben daraus mitgetheilt, z. B. aus dem Monolog Lucifers, in welchem derselbe den Entschluß faßt, sich von der himmlischen Majestät unabhängig zu machen:

„Was will der halb gott wohl? Soll
ihm das Menschenhaus
Zu Fuße fallen?
Soll ich wallen
Und mit leeren Händen gehen aus?
Mit nichten nicht! der hat noch lange
nicht gesieget,
Der hat nicht flugs verspilt,
Der ein Mal unter liegt,
An dem der Siegesfürst sein frohes
Müthlein kühlet.
Frisch! wir wollen männlich fechten,
Unsern Theils, mit unsern Rechten.

Ein redlicher Soldate,
Der fragt nicht dich und mich,
Ob ihm der Sieg gerathe,
Er hat den Sieg bei sich.

Trarara! trarara! trarara!
Geht mit uns ein das tolle Mordgetümmel
Oder packt Euch aus Eurem Himmel!"

Und ferner aus seiner Anrede an das höllische Heer:

„Brich auf! erhebe dich, und führe die Armeen
Den Feinden ins Gesicht, daß sie behutsam stehen,
Zum Schlagen stets bereits. Laß die Gefahren fahrn!
Ihr Knechte haltet fest bei Fahnen und Standarn!

Keiner scheue keinen Tod!
Her, die neu gegoßnen Stücke,
Hier die Kugeln, Kraut und Loth,
Sollen brechen sein Genicke.
Frisch heran, treue Cameraden!
Fallet an,
Diese schießen, jene laden!"

u. s. w.

Schließlich einige Stellen aus dem Monolog des Herodes, da die Gespenster seiner von ihm gemordeten Gattin und Kinder vor ihm aufsteigen:

Der Gott läßt mich nun sitzen,
Dem ich die Kirchenspitzen
Zu Ehren aufgebaut.
Es plagen mich Gespenste,
Kohlschwarz berauchte Wänste!
Es schauert mir die Haut.

Kommt, alle Teuffel, kommt! Zerreisset meine Seele!
Zerret, zerstücket,
Zerfleischet, zerknicket,

Rauchet und schmauchet,
Rädert und ädert,
Recket und strecket,
Henket, ertränket,
Schwenket, verrenket,
Täufet, ersäufet,
Foltert und poltert,
Senget und brennet,
Zwacket, zerhacket
Arm und Bein!"

ꝛc. ꝛc.

Vgl. über die beiden obigen Stücke auch Gottsched im Nöth. Vorr. I, 197. 198.

Zu pag. 119: Schon Frischlin, wenn er seinen Schülern ꝛc. Dieses sowie das Folgende nach Gervinus III, 91 fgg.

Zu pag. 120: So in dem Schulspiegel von Hayneccius ꝛc. Martin Hayneccius, geb. 1544 zu Borna, st. als Rector der Schule zu Grimma 1611. Er ist, neben andern Stücken, namentlich einem „Hans Pfriem oder Meister Kecks Comedien" (von 1582: Gottsch. Nöth. Vorr. I, 119), Verfasser von: Almansor seu ludus literarius, von ihm selbst als „Schulteuffel d. i. eine schöne christl. Comedie" ꝛc. auch unter dem Titel: „Der Kinder Schulspiegel," ins Deutsche übertragen. Vgl. Gottsch. a. a. O. 153. Kehrein I, 125.

Der Titel des Wichgrev'schen Stückes, das im Jahre 1600 zu Rostock aufgeführt worden, lautet nach Gottsched, Nöth. Vorr. I, 158 folgendermaßen: Cornelius Relegatus. Eine Newe lustige Comödia, welche gar artig der falschgenannten Studenten Leben beschreibet, Erstlich in lateinischer Sprache beschrieben durch M. Albertum Wichgrevium, Hamburg. Jetzo aber auf vieler Ansuchen

vnd begehr in Teutsche Sprach vbersetzt durch Johannem Sommerum Cycnaeum Pfarrherrn zu Oster Weddingen. Magdeburg bey Johann Francken (1618). — Sie zählt, nach Gottsched's Bericht, ein und sechzig Personen.

Endlich Joh. Georg Schoch's (geb. ? gest. ? lebte als praktischer Jurist zu Naumburg an der Saale: Jördens IV, 605—607; vgl. Gottsched N. V. I, 209. 217. 223) Comoedia Vom Studenten Leben, Leipzig, zu finden bei Johann Wittigauer, 1658 (nicht, wie Gottsched a. a. O. 223 angiebt, und auch Bouterwek X, 285 wiederholt 1657; eine zweite Ausgabe erschien 1668). Da dies ohne Vergleich das bedeutendste Stück dieser Gattung, auch als solches allgemein anerkannt ist (vgl. Bouterwek a. a. O. 285—288), so will ich nachstehend einige Bruchstücke daraus mittheilen, die zugleich als Probe der Schulkomödie überhaupt dienen mögen. —

Die Fabel des Stückes selbst kann nicht wohl einfacher erfunden werden. Amandus, eines reichen Kaufmanns, und Floretto, eines Edelmannes Sohn, werden von ihren Vätern, unter Pickelhärings Begleitung, auf die Universität geschickt; bald aber gerathen sie in die wildesten Ausschweifungen, dergestalt daß sie von der Universität relegirt werden, während dagegen Jäckel, eines armen Bauers Sohn, der aber seine Zeit besser benutzt hat, zum Magister befördert wird. Als Vor- und Zwischenredner ist Mercurius beschäftigt. — Den Anfang macht ein

Vor-Spiel.

Hier wird erstlich mit Trompeten und Heerpauken ein Zeichen geben und praeambulirt.
Nach diesem werden die Vorhänge gezogen und stehet Mercurius unbeweglich allbereit in seiner Stellung, fänget darauff zu den Anwesenden also an zu reden.

Was sehet Ihr mich, Ihr Sterblichen, so ingesambt mit unverwendeten Augen an? Verwundert Ihr Euch, wie Ich, als ein Gott mit Euch reden könnte? (unter wehrendem Reden spielt Mercurius zuweilen mit den Füßen und Talarien gleich flög er) oder verlanget Euch meine gantze Göttliche und unvergleichliche Beredsamkeit mit euern sterblichen Ohren anzuhören? ... Was erschrecket und entsetzet ihr euch meine herren? daß Ich von meiner Gottheit gesaget? Erschreckt nur nicht. Ich bin jo nicht euer Feind, der grausame und abscheuliche Krieges-Gott Mars. So hab ich auch weder Donner noch Blitz in meinen Händen wie mein Vater der Jupiter. Dieser schlancke Schlangen-Stab mit welchem ich meine Bottschafften auszurichten pflege, verkündiget Euch so gemeiniglich, wie Ihr wisset, etwas gutes und fröliches. Vnd Ihr, was schämt ihr euch? Ihr Edles und züchtiges Frawen Volck, ihr schönes und anmüthiges Geschlechte. Was schämbt ihr euch doch so? Sehet mich nur an; Ich bin jo nicht der nackende Cupido so führ' ich weder Köcher noch Bogen, entzünde auch nicht junge und zarte hertzen mit unerhörten gräulichen Liebes-Flammen. Ich bin Mercurius, wie ihr mich wol kennet, ein geschwinder Bothe und Gerichtsfrohn der Götter.... Ich sage, eine Lust wil ich euch für Augen stellen, das allerlustigste und frölichste Leben auff der Welt, das lustige und fröliche Studenten-Leben." u. s. w.

Es folgt hierauf eine weitläufige Auseinandersetzung über das Studentenleben, seine guten und schlimmen Seiten u. dgl. m. Zum Schluß heißt es:

„Jedoch lasse sich deswegen niemand abschrecken, und vermeine, daß ob solches gleich bey etzlichen zu geschehen pflege, deßwegen nothwendig bei allen erfolgen müsse. Wie ich denn eben zu diesem Ende männlichen den Anfang, Mittel und Ende eines Studenten, so wol im Bösen als Guten vor Augen zu stellen gesinnet, einen jedweden zu guter Nachricht, (wo anders meine geneigten Herren und Frawen diesem Schaw-Spiel, so viel Zeit, Gedult, und Stillschweigen gönnen wollen,) der ihren auff Universitäten desto besser wahr zu nehmen, absonderlich aber, das Alter, Art, Gelegenheit und Mittel zuvorher wohl zu bemercken, wollen sie anders ihre Unkosten nicht übel angelegt, einmal wieder erstattet und künfftiger Zeit Ruhm und Ehre und einen unsterblichen Namen von den Ihren zu gewarten haben.

Hiermit tritt Mercurius geschwind
ab, und fallen die Teppichte.
Wird eine Instrumental-Music
gehalten. Hernach
Werden die Teppichte auff dem
Theatro und innern Scene gezogen,
und werden
Der ersten Handlung erste 4 Auffzüge in Stellungen und Vertönungen
gezeigt, ausser Pickelh. so nicht
mit darbey.
Hier kann ein wenig inne gehalten
werden, bis wiederum ein Zeichen mit
Trompeten und Heerpauken zur
Action geschehen.

ꝛc. ꝛc.

Sodann die Scene, wo Pickelhering zum Hofmeister der beiden angehenden Studenten angeworben wird; Petralto ist der alte Edelmann, Gerson der Kaufmann.

Petralto ad Gerson. Aber was geben wir ihnen für einen Gefehrten und Auffwärter mit?

Gerson. Mein Knecht Pickelhering solte sich nicht übel schicken, der were gleich so ein feiner lustiger Jungh für sie, und könnte ihnen in ihrem Statu die Weile vertreiben.

Petralto zu den Söhnen. Wolt ihr Pickelhering haben zu euern Servieteur.

Beide Söhne. Ja, ja; mit allen Willen.

Gerson. Ich muß ihn doch heraus ruffen. Holla! Pickelhering geschwinde heraus, auff ein Wort. Holla, Holla! hörestu nicht?

Pickelhering. Ja flugs eilends und geschwinde in puncto, in momento, in continento. Doch ich muß zu Hause bleiben, mein Herr möchte mich ruffen, mein Herre, ja, mein Herre.

Gerson. Hörestu nicht, wer dich rufft; Komme geschwinde heraus, mache fort.

Pickelhering guckt ein wenig heraus.

Sieh da; sieh da; Herr seyt ihrs! Ja, ja, alsbald,

(sihet wieder nein.)

Gerson. Nun, was machstu? Wenn wirds?

Pickelh. Ja doch, ja doch, wenn nur die Labethe weg ist,

(lest sich mit der Karte hören.)

Pickelhering kömt heraus, bringt eine Karte mit, und kratzt sich trefflich im Kopff.

Ja schiß dir doch tausendmal drauff. Ich dachte wol, die Dübel die wirds hohlen. Nun komm ich, nun komm ich, was wolt ihr Herr, fein kurtz, fein kurtz, ich muß wieder hinein.

Gerson. Was hastu denn da? Eine Karte?

Pickelh. O nein.

Gerson. Was ist es denn?

Pickelh. Es ist mein Wechselbrieff. Jo jo, ich habe letzund müssen drauff auszahlen.

Gerson. Nun, ist das dein Wechselbrieff.

Pickelh. Ja, ja! Ich wolte daß die Dübel die Handlung holte, der Kramer käme zeit genung nach. (wischt sich ab) Wie muß es ihm ein Kerl lassen so sauer werden. Das Spielen jetzt wohl, aber es kleibet sickermentsch übel.

Gerson. Aber hörestu Pickelhering, hettestu auch wol Lust zu reisen.

Pickelh. O ja, wenn die Schencken nicht weit von einander liegen.

Gerson. Woltestu wol auf die Academi mit?

Pickelh. Ich wolte gleich drauff. Wolt ihr auch mit?

(Snüpffet am Senckel und wil gehen.)

Gerson. Wohin denn? Wohin?

Pickelh. Auff die Kacketremi.

Petralto der Alte von Adel. Ihr verstehet uns nicht guter Freund, wir wollen unsre Söhne auff eine hohe Schule schicken, wolt ihr mit ihnen wohl fort.

Pickelh. Ja, wenn sie nicht gar zu hoch ist, ich steige nicht gerne hoch. Ich bin mein Tage nicht gern in die niedrigen gangen, behüte mich Gott, wenn die Schulen nun hoch seind.

Petralto. Ey, es ist ein Orth in einer Stadt, da sich die Studenten auffzuhalten, und zu studieren pflegen.

Pickelh. Studenten; Sind das nicht Caldaunen-Schluckers? Seind es nicht Kerl, sie gehen straff gebutzt; so Pflastertreter, die den gantzen dag müssig und spelunkelieren gehen, die da immer schreyen hox! hox! he! Wetz! wetz! ha, ha! seind das Studenten? Nun weiß ichs wol. Aber was sollen euere Söhne da thun? Sollens auch solche Kerl werden? könnt ihr sie denn selbsten nicht zu Hause fressen und sauffen lernen? Soll ich denn auch mit? Was soll ich denn thun?

Petralto. Ihr solt achtung auff sie geben, und zusehen, daß sie nicht zu schaden kommen.

Pickelh. Das ist prave. Ich verstehe es wol; Ich soll ihr Hoffmeister werden.

Petralto und Gerson lachen. Ja ja, wenn es was zu verschicken giebt.

Pickelh. Aber meine Bestallung, was ist die?

Petralto. Es wird sich damit wohl schicken, gebt ihr nur fleißig Achtung auff sie.

Pickelh. Der Juncker verzeihe mir großgunstig, ich wolte sie lieber voraus haben, das were ein wenig gewisser. Ich weis wohl wie die kahlen Schüffte,

die Edel Leuthe, seynd. Wenn sie sollen Geld geben, da sind sie trefflich vergessen. Sie sagen viel zu und halten wenig; Zusagen ist Edelmännisch, halten ist Bäuerisch."

Endlich noch eine Scene aus der fünften Handlung, das wüste Treiben des damaligen Studentenlebens darstellend:

Die Pursche, Amandus, Floretto,
Pickelh., eine Dame, die Zofe,
die Wache.

Die Pursche gehen gassatan*) mit einer Music, Amandus mit einem alten Huth und Mantel verstellet, ist auch dabey, sie kommen bey einer Damen Thüre bestehen, machen ihr ein Ständgen, und musiciren lange, Pickelhering kömt endlich auch dazu, die Pursche gehen fort, Amandus stielt sich heimlich von ihnen abe, giebet eine Losung, die Thüre gehet auff, und schleicht mit Pickelhering gar heimlich hinein, die Pursche verlieren sich mit ihrer Music, Amandus in zwischen, wird von der Zofe gar mit leisen Schritten in einer Damen Losament bracht. Amandus setzet sich zu ihr, und galanisirt mit derselben. Pickelhering macht sich in dessen zur Zofe, und Schertzet mit ihr. Die Teppiche fallen. Amandus indessen ist von der Compagnie vermisset worden, sie kommen wieder für das Haus, agieren die Dame zum hefftigsten fahen einen Tumult an, schärffen in die Steine, und schreien Hundsfutt kom raus von der Hure. Sie treten auff eine Seite, gleich als ob sie weg wehren, und hören ob sich auch jemand melden oder heraus kommen wolte. Pickelhering kömt heraus mit einer Ofengabel und bleiben die Vorhänge auffgezogen, meint sie wehren hinweg: schmelt, und macht sich ziehmlich breit, es kömt einer an der Wand heimlich hin geschlichen, hauet umb Pickelhering herumb, Pickelhering erschrickt, stehet gantz stille, und reget sich nicht, endlich lest er für grossem Schrecken die Ofengabel aus den Händen fallen. Amandus ist anfangs gar stille, zu letz ist er resolvirt hinaus zu gehen, die Dame fällt ihm umb den Halß und bittet ihn zu bleiben, Pickelhering bekömt wieder das Haus ein. Die Vorhänge werden zugezogen. Sie folgen ihm nach. Der tumult gehet wieder an, Pickelhering guckt wieder ein wenig hinaus und spricht:

Pickelhering. Was die Tübel seynd für Nacht-Raben draussen, die so anschlagen? Was wolt ihr ihr Kerl? Ihr könt heunte kein Bier mehr kriegen, der Keller ist schon zugeschlossen. Die Mutter hat den Schlüssel mit genommen, ich wolte euch gerne helffen, ihr müst sehen, ob ihr anderswo, noch was bekommen könnet.

Die Pursche schlagen an.

Mache auf du, oder der Hencker sol dir auf deinen Kopff fahren, auff, auff;

schlagen hefftig an.

Pickelhering. Ey ihr Herren thut doch ein wenig gemach, ihr werdet die Leute aus dem Schlaff wecken. Vater und Mutter sind schon lange zu Bette, sie werden nicht wissen, was da ist. Ihr werdet uns Vngelegenheit machen, thut es doch unsertwegen nicht.

Die Pursche. Wo ist denn die Jungfer?

Pickelhering. Es ist alles zu Bette. Ihr könt heute nicht zu Ihr, ihr müst morgen wieder kommen. Mein Herr und Sie, sie schlaffen schon mit einander, ihr seyd ein wenig zu lange gewesen, jetzund wil ich und die Magd auch

*) = grassatim.

gehen, Schert euch doch vor dem Hause weg. Wenn es der Vater und die Mutter hörten, wir könten in Ungelegenheit kommen, wir seynd hier innen so stille als wir können, und ihr habt braussen so ein parlament

Sie hauen nach Pickelhering. Pickelhering wischt mit dem Kopff wieder hinein, Sie schlagen noch hefftiger an, gleich indem erbrechen sie, und stürmen das Haus, hier müssen die Vorhänge der innern Scene fallen, und wird das Bette vom Theatro geschafft, werden die Vorhänge auffgezogen, und kömmet die Wache Friede zumachen. Die Pursche stellen sich zur wehre, es werden auff beyden Theilen etzliche beschädigt. Sobald die Soldaten gedämpffet, ist Floretto auff dem Platze, nimmet sich seines Cammerathens an, und erhebet sich ein neu wesen. Amandus ist auch auf dem Theatro ohne Wams, die beyden treten zusammen, kehren einander die Rücken zu, und wehren sich über alle Massen, die Soldaten kommen noch stärcker, die Pursche müssen weichen, und kommen endlich von einander.

Zu pag. 121: Sogar in Berlin ist die letzte Schulkomödie &c. Vgl. Plümicke, Theatergesch. von Berlin, p. 161. 218. — Ueber die Aufführungen in Hannover, noch in den siebziger Jahren, ist Moritz' eigene, höchst interessante Schilderung im ersten Bande des Anton Reiser zu vergleichen, die überdies durch Iffland selbst (meine theatralische Laufbahn, p. 55. 56) bestätigt wird; vgl. die vortreffliche Skizze von Wilib. Alexis: Anton Reiser, in dem Liter. hist. Taschenb. Bd. V. (1847) p. 1—71. — Uebrigens sollen, mündlicher Versicherung zufolge, auf dem Pädagogium zu Halle die Schuldramen sich sogar noch bis in den Anfang des laufenden Jahrhunderts fortgepflanzt haben.

Zu pag. 122: Drittens endlich will ich noch der Jesuitenkomödie erwähnen &c. In Betreff dieser für die Entwicklung der dramatischen Kunst in den katholischen Landen so überaus wichtigen Erscheinung sah sich der Geschichtforscher bis vor Kurzem, wenige zerstreute gelegentliche Notizen und Anspielungen abgerechnet, auf Nicolai's Bericht im vierten Bande seines bekannten großen Reisewerks verwiesen, so unzulänglich und unhistorisch derselbe in der That auch ist. Neuerdings indessen haben die schon mehrfach erwähnten vortrefflichen „Wiener Skizzen aus dem Mittelalter" von Schlager, Neue Folge 1839, auch diesem Mangel abgeholfen. Seine Darstellung beschränkt sich zwar allein auf die Jesuitenkomödie zu Wien: allein da diese, den Verhältnissen gemäß, in der That die umfangreichste und bedeutendste von ganz Deutschland war, so kann sie sehr wohl zur Charakteristik der gesammten Gattung dienen. Leider, wie es scheint, ist das Schlagersche Buch, in Norddeutschland zum Wenigsten (wo es von öffentlichen Bibliotheken allein in der Berliner vorhanden zu sein scheint: in Leipzig, Dresden, ja sogar in Göttingen habe ich mich vergebens danach bemüht), lange nicht so bekannt, wie es seines vorzüglichen, so lehrreichen wie unterhaltenden Inhaltes wegen verdiente: weshalb es mich doppelt am Orte dünkt, hier einen kurzen Auszug in Betreff der Jesuitenkomödie einzuschalten: vgl. a. a. O. p. 224 fgg.

Akademische und Schulkomödien fanden, wie überall, so auch in Wien schon seit Ausgang des XV. Jahrhunderts Statt; sogar es darf sich rühmen, die Wiege dieser Darstellungen überhaupt gewesen zu sein, insofern

nämlich die frühesten derselben, die Celtes'schen Aufführungen Terenzischer und anderer Stücke, zuerst in Wien veranstaltet wurden (seit 1486). Auch späterhin, bis zur Mitte des sechzehnten Jahrhunderts, fanden diese Spiele eine ziemlich lebhafte Pflege: wie denn namentlich Wolfgang Schmälzel, Lehrer beim Schottengymnasium, als Verfasser zahlreicher Schulstücke bekannt ist; die Titel, sämmtlich auf geistlichen Inhalt deutend, siehe a. a. O. p. 230.

Einen völlig neuen Aufschwung indessen gewann diese Art von Darstellungen seit der im Jahre 1551 erfolgten Berufung des Jesuitenordens; von Rath und Bürgerschaft zuvorkommend unterstützt (vgl. das Register der Schenkungen, Verschreibungen ꝛc. namentlich aus der Mitte des folgenden Jahrhunderts bei Schlaeger p. 222 Anm.), nahm derselbe, mit dem übrigen Unterricht, auch die Schulkomödie sofort in seine Hände. „Schon im Jahre 1554" (das heißt also, drei Jahre nach seiner ersten Ansiedlung) „führten die Jesuiten in ihrem neuen Kollegium am Hof, und zwar in seinem Hofraum, eine Komödie des Euripides, dann im Jahre 1559 andere dramatische Vorstellungen, in Anwesenheit von dreitausend Zuschauern, durch ihre Schüler auf" (a. a. O. 231 wo außerdem auf Buchholz' Geschichte Ferdinand des Ersten, Bd. VIII, p. 188 verwiesen wird).

Ihre eigentliche Blüthe jedoch erreichten sie erst in der zweiten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts, zu einer Zeit also, wo einerseits der politische wie pädagogische Einfluß der Jesuiten zur unbestrittensten Herrschaft gelangt war, andrerseits auch das Theater selbst, nach Einführung der Oper, der Ballete, Schäferspiele u. dgl. m. sowie im Allgemeinen der italienischen Muster, einen Vorrath von scenischen Mitteln, Prachtstücken und sinnlichen Ergötzlichkeiten gewonnen hatte, von dem man früher, in den naiven, gleichsam den Kinderjahren der deutschen Bühne, kaum eine Ahnung gehabt.

Diese äußeren Mittel nun, dieser Reichthum an Decorationen, Kostümen, Verwandlungen ꝛc. war es vorzüglich, dessen die Jesuiten sich bemächtigten und durch den ihre Komödie, abgesehen von dem allgemeinen socialen und culturhistorischen, auch ein specielles Interesse für die eigentliche Theatergeschichte behauptet. Seinen Gipfel erreichte dieser scenische Aufwand, dieser sinnbethörende und zugleich imponirende Reichthum der Ausstattung, seitdem den Jesuiten die Auszeichnung zu Theil ward, zugleich die sogenannten Ludi Caesarei abzuhalten: solche Vorstellungen also, die in Gegenwart und zu Ehren des kaiserlichen Hofes, bei allerhöchsten Namensfesten, Vermählungen, Einzügen u. dgl. m. veranstaltet wurden: so daß man, mit Rücksicht hierauf, den Jesuiten, zu den viel und mancherlei Aemtern, die sie, offen und heimlich, als Beichtväter, Erzieher, Rathgeber, Gesandte und Minister einnahmen, auch die Ehre, unter den ältesten Hofkomödianten zu zählen, nicht vorenthalten darf; dieselben Männer, welche Fürsten und Könige am Faden regierten und die Rollen austheilten — oder doch auszutheilen meinten zu dem großen Drama der Geschichte, verschmähten es nicht, auch Komödie zu spielen auf den Brettern und, wie politische Allianzen und Tractate, ebenso Opern und Ballete zu arrangiren: lucri bonus odor (dachten sie vermuthlich) qualibet ex re — und Komödiant ist Komödiant.

Von der Einrichtung, und näheren Beschaffenheit dieser Stücke nun giebt Schlager a. a. O. p. 233 folgende Beschreibung. Erstlich waren sie jederzeit in Latein verfaßt; nach dem Titel folgt regelmäßig das Argumentum (kurze Inhaltsanzeige, häufig, wenn nicht immer, in deutscher Sprache: vgl oben den Text der

Vorlesung p. 119), dann meistens das Präludium (allegorisches Vorspiel: wobei zum Voraus auf das regelmäßige allegorische Beiwerk der Haupt- und Staatsactionen hingewiesen werden mag, wovon in der folgenden Vorlesung) und ein kurzer Scenenauszug. Unter den Personen des Stückes selbst finden sich nicht geringere, als z. B. die Stimme Gottes, Jesus Christus dominus noster, die beata virgo, Engel, Apostel, Heilige, Märtyrer und Märtyrerinnen, Tugenden, Untugenden, Fürsten aller Länder, Flüsse, Reiche und Welttheile u. s. w. — Die Mehrzahl der Stücke hat nur Männerrollen, die wenigen weiblichen in den anderen wurden (wie auf der älteren Bühne überhaupt) stets von (studirenden) Jünglingen vorgestellt.

Ein solches Stück z. B. war die

Pietas Victrix
Sive
Flavius Constantinus Magnus,
de
Maxentio Tyrano Victor.
Acta Viennae Ludis Caesareis, Augustissimo Romanor. Imperatori, Hungariae Bohemiaeque Regi
Leopoldo,
A
Studiosa Juventute Caesarei Et Academici Collegii
Societatis Jesu, Mense Febrvarii, Die (?) anno
MDCLIX.

Das Argumentum (a. a. O. 318—320), eine Ausführung des Satzes: Facile Coronas occupat, qui sua per arma D E V M circumfert. Prima enim proferendi Imperia lex et Ars est, proferre Pietatem, übergehen wir, da es sich von der Grundlage der Geschichte, oder richtiger der Legende, in nichts Erheblichem entfernt. Bei Weitem charakteristischer ist schon das Personenverzeichniß, die Nomina Actorum; dieselben zerfallen in

Coelites.

B. Virgo.	S. Nicolaus.
S. Petrus.	S. Helena.
S. Paulus.	Angeli (tres).

Principes.

Fl. Constantinus Magnus.	Maxentius.
Fl. Julius Crispus.	Romulus Filius.
Constantinus Junior.	

Ministri Principum.

Dymas Magus.	Artemius Dux.
Maximus Consul.	Ablavius Dux.
Salius Filius.	Valerius Dux.
Metellus Consul.	Achillas Dux.

Excubitor.

Chori. Musici.

Providentia. Victoria. Sol. Tyberis. Vindicta *).	Fama II. Faber. Musa.
	Popa. Faber. Triton.
Providentia. Phaethon. Tyberis.	Popa. Larva infernalis.
Pietas.	Popa.
Consilium. Faber. Triton.	Popa.
Industria. Popa. Triton.	Popa.
Impietas.	Faber.
Ambitio.	Musa. Nais.
Furor. Triton.	Nais.
Angelus in columna ignis. Pax.	Triton.
Fama I.	

Chorus Romanae Juventutis Et Saltatorum.

(bestehend aus drei und dreißig Personen, sechs junge Leute aus den edelsten Geschlechtern, einen Dietrichstein, Traun, Ebesdy ꝛc. an der Spitze.)

Chori Inferorum et Lavarum.

Rex Inferorum.	Veranus Mysta.
Volumnus. Sacerdos Martis.	Maguscus.

Accedunt:

Coelites, Inferi, Exercitus.

Die Gesammtzahl der Mitspielenden, nur soweit dieselben namentlich aufgeführt sind, beläuft sich weit über hundert. — Das Präludium, von der Providentia, Pietas, Furor, Ambitio, Impietas, Consilium und Industria gehalten, war nur von geringem Umfang; die Dauer des Stückes selbst dagegen schlägt Schlager auf etwa drei Stunden an.

Nächst dem Personenverzeichniß sind besonders die Decorationen zu beachten (p. 235); es waren ihrer neun, alle von auserlesener Pracht und größten Dimensionen, wie schon das Local der Aufführung (p. 236) sie nöthig machte.

Endlich und hauptsächlich die Maschinerieen, deren Zahl und Beschaffenheit in der That erstaunlich ist und den großartigsten Begriff von der technischen Ausbildung der Jesuitenbühne gewährt (a. a. O. ebendas.). — Schon im Vorspiel wird Jemand „ex machina coelesti“ sprechend eingeführt. Sobann im ersten Akt: Chorus in nube pensilis. Angelus in Columna ignis; apparent Cadavera, terrae motus, Fulmina; Gladii volantes, ululae audiuntur; Tyberis sanguineus, serpentes volantes; volantes angues, latratus canum, draco ignes vomens, emergit monstrum; subsilientia ex inferno monstra; evolat in nubes sequitur pietas, captatur impietas. Ebenso im zweiten Act kommt der Parnaß auf die Bühne, ein Lorbeerbaum und eine Palme wachsen hervor, auf denen der Ruhm sitzt; andere Bäume stürzen um, werden von Giganten in die Wolken geschleudert; ferner fliegende Engel, Adler und Drachen, in der Luft kämpfend u. s. w. Im dritten erschließt sich gar die Hölle selbst, der Höllenfürst, von Drachen gezogen, fährt herein, Sonnenauf- und Untergang, Phaethon den Himmel in Brand setzend, aus dem Wagen geschleudert. Im vierten (in welchem übrigens

*) Die verschiedenen Gruppirungen dieser Namen bezeichnen ohne Zweifel die verschiedentlichen Musikstücke, die Soli's, Duette, Terzette, Septette ꝛc. die in dem Stücke vorkommen.

die heilige Helena, abwechselnd mit einem Engel, die Habsburger Regenten, von Rudolph I. bis auf Kaiser Leopold, mit kurzen Charakteristiken herzählet: a. a. O. p. 238) erschienen Kometen, Geister, Schiffe, eine Stadt wird belagert, eine Brücke gesprengt, Consilium und Industria fahren im Wagen der Pietas in die Luft; im fünften ein höchst künstlicher Triumphbogen u. s. w. —

Ganz ähnlicher Beschaffenheit waren einige spätere Stücke, von denen Schlager gleichfalls Notiz giebt: so das „Connubium inter Henricum et Adelindam Conradi II. Caesaris filiam, Divina providentia dispositum et Caesaris Mayestatis Leopoldo et Claudiae, felici Cal. Januarii in scenam datum sqq. von 1674 (p. 239), die Pia et Fortis Mulier, in S. Natalia, S. Adriani Martyris Conjuge expressa, Augustissimis Majestatibus, Leopoldo invictissimo Romanorum Imperatori et Eleonorae Magdalenae Theresiae . . . in Scenam data anno Salutis MDCLXXVII, (mit dem Beisatz: Musica composuit Joannes Casperus Kerll), wo außer dem Votum Mundi, Hymen, Mars, Apollo, Daphne, Innocentia, Endimion, Luna, Nox, Pietas, Aeolus auch die vier Welttheile nebst den vier Winden singend auftreten u. s. w. (p. 240).

Den Schluß endlich machten, allem Vermuthen nach, die Stücke des Jesuiten Andreas Fritz, dessen Codrus, Cyrus, Penelope, Julius Martyr, auch ein Schäferspiel Alexis, um 1760 in Wien gedruckt erschienen. Wenige Jahre darauf, 1773, machte die Auflösung des Ordens auch diesen Darstellungen ein Ende; wenigstens finden die Komödien, welche die Jesuiten seitdem spielen, nicht mehr auf den Brettern statt. —

Soweit Schlager. Seine ausführlichen und überall vortrefflich begründeten Schilderungen haben dasjenige, was Nicolai in seiner Reise IV, 561 fgg. über diesen Gegenstand mitgetheilt, allerdings fast überflüssig gemacht. Doch wird das Programme iner Jesuitenkomödie vom Jahre 1725, das er veröffentlicht, auch jetzt noch, Auszugsweise, nicht ohne Interesse gelesen werden:

ABRAHAMI
Gegen Gott
Und
ISAACI
Gegen seinem Vatter Gehorsamb.
Auf offentlicher Schau-Bühne
Vorgestellet:
Von einer Hoch-Adelichen, Wohlgebohrnen, Wohl-Edlen
Edlen, Ehr, und Sinnreicher Jugend der Anbert, und
Ersten Schull in Gymnasio der Gesellschaft JESU,
den 22. Tag des Brachmonats, im Jahr 1725.

Innhalt. Abrahamus, nachdeme er in Palaestinam abgereyset, wird von GOtt ermahnet, seinen Sohn Isaacum auf den Berg der Erscheinung dem Himmel aufzuopfferen. Welcher den Göttlichen Befelch nachkommend, Isaacum (so ihme selbsten den Scheitter-Hauffen zugetragen, und selben bestige) schon würklich Enthaubten wolte, aber er ist von einem Engel in wehrenden Streich führen innen gehalten worden. Genes. c. 22.

Vorspill. Die Meer-Nymphen bestellen wegen Cassioppis Hochmuth Andromedam dero Tochter einen Wallfisch vorzuwerffen, und reichen solche Mercurio dar, an eine Felse anzubinden.

Erste Vorstellung. Abrahamus vergleichet sich wegen einen Brunnen mit zweyen Fürsten Abimeleche und Phicole, von welchen ihme auch Palaestinam zu Bewohnen gestattet wird. . . . .

Letzte (12) Vorstellung. Abrahamus führet Isaacum in eigenen Kleyder zurück, und lobet sambt der Sara seiner Gemahlin GOtt und den ihnen wiederumb geschenkten Sohn.

Nachspill. Perseus führet die allbereith von ihme entbundene, und den Wallfisch entrissene Andromedam als seine Braut fort.

„Alles zu grösserer Ehre GOttes."

Einen ähnlichen Zettel, nur allerdings bei Weitem cultivirter, aus den allerletzten Tagen der Jesuitenkomödie, nämlich vom Jahre 1773, aus Erfurt, theilt der (Reichardtsche) Theater-Kalender für 1800, p. 60—63 mit; ich will, zur Vergleichung mit obigem, wenigstens einige Bruchstücke hersetzen:

Die betrogene Geldbegierde
ein Lustspiel, aufgeführet von der dritten Schule zu Erfurt den 28 May, 1773.

Inhalt.

Die herrschende Geldbegierde kann alle Neigungen eines Menschen zu einer blinden Unsinnigkeit machen. Der unglückliche Menips ist uns in den Geschichten als ein solches abscheuenswürdiges Beispiel abgeschildert. Dieser blöde Sterbliche ließ sich von dem Schimmer des Goldes so bethören, daß er sich mit unruhigen Sorgen auszährete, um seine Kisten mit dem theuren Erze zu bereichern. Die niederträchtigsten Handlungen waren ihm nicht zu schändlich: wenn er dadurch etwas in Geld zu verwandeln wußte. Er druckete wen er konnte; und sein ganzes Haus ließ er Noth leiden, damit durch den geringern Aufwand das reitzende Geld ersparet wurde. Er erwarb aber nichts dadurch, als daß er sich und andere plagete, damit er mehrere Schätze mit grausameren Schmerzen verlieren konnte 2c.

Eine Anekdote, welche derselbe Almanach, Jahrg. 1799, p. 35 über eine Jesuitenkomödie zu Hildesheim im Jahre 1631 mittheilt, erscheint uns, trotz des citirten Gewährmannes (Laugwitz im Schwed. Lorbeerkranz. Th. III, p. 379) doch zu apokryphischer Natur, um sie hier zu wiederholen.

Endlich gehört hieher noch die kurze Notiz in Schubart's Selbstbiographie: f. C. F. D. Schubart's, des Patrioten, gesammelte Schriften und Schicksale. Stuttg. 1839, p. 247: Ich habe nicht selten an der Seite eines weisen Katholiken die rasenden Aufzüge der Jesuiterschüler verlacht, die öffentlich in den lächerlichsten Symbolen die ganze Grammatik, Rhetorik, Logik und Metaphysik — und zur Abwechselung auch eine Garküche vorstellten. Da tritt bald ein Jüngling als Vokativus, als Enallage, als Syllogismus, als Monas — und bald darauf als Bratwurst, oder Kalbsschlegel auf. Ein Aufzug, der Unsinn und nicht komisches Salz verräth. Vielleicht würde ein deutscher Shakespear eine solche Scene benutzen können — wie ich denn überhaupt den deutschen dramatischen Dichtern und Romanschreibern rathen möchte, die katholischen Provinzen Deutschlands fleißiger zu bereisen, wenn sie ja Originale und lebendige Carrikaturen finden wollen.

Zu pag. 124: „Wer," so ließen schon zu Opitz' Zeiten ꝛc. So der hessische Poet Bachmann bei Schupp: Gervinus II, 228. 229.

Zu pag. 125: wo eben damals Jost van der Vondel. Geb. 16.. gest. 16.. Seine berühmtesten Stücke waren Palamedes (ein Feststück zu Ehren des Prinzen Moritz und Barneveldts) und Gysbrecht van Amstel, welches letztere noch gegenwärtig, nach zwei Jahrhunderten, auf den holländischen Bühnen gegeben wird. Vgl. in Kürze N. G. van Kampen's Uebersicht der niederl. Lit. in J. G. Eichhorn's Gesch. d. Lit. Bd. III, Abth. 2, p. 924. 962.

Zu pag. 126: Zuerst Opitz, bekanntlich der Vater und Stifter ꝛc. Geb. 1597 zu Bunzlau in Schlesien, st. 1639 zu Danzig an der Pest. Vgl. über ihn die sehr ausführliche und eingehende Darstellung bei Gervinus III, 197 fgg; doch ist auch das Urtheil Hoffmanns von Fallersleben, in dessen „Polit. Gedichte aus der deutsch. Vorzeit," (Leipzig, 1843) p. 211—243 nicht außer Acht zu lassen. — Speciell seine dramatischen Arbeiten angehend, so erschien zuerst die Uebersetzung der Trojanerinnen: „L. Annaei Senecae Trojanerinnen, deutsch übersetzt und mit leichter Auslegung erkläret durch Mart. Opitium. Wittenberg in Verlegung Zachariä Schürers, Buchführers ꝛc. Gedruckt bei Augusto Boreck. Im Jar 1625." In der bekannten Fellgibel'schen (der vollständigsten unter den vorhandenen) Ausgabe der Opitz'schen Gedichte von 1690 steht dieselbe im ersten Band, p. 202—288 abgedruckt. — Das zweite sodann, vom Jahre 1627, war die Dafne; von ihr wird in einer folgenden Anmerkung ausführlicher die Rede sein. — Endlich drittens „des griechischen Tragödienschreibers Sophoclis Antigone deutsch gegeben durch Martinum Opitium:" zuerst Danzig 1636, in der oben erwähnten Fellgibel'schen Ausgabe Bd. I, p. 159—201. Ueber ihren Werth als Uebersetzung vergleiche, außer J. F. Degen's Lit. d. deutsch. Uebers. d. Griechen, II, 419 den Aufsatz des Verfassers: „Zur Geschichte der deutschen Uebersetzungs-Literatur: Sophokles," zuerst in den Hallischen Jahrbüchern, Jahrg. 1840. Nr. 57 fgg. (p. 449—504); jetzt auch in den so eben erscheinenden „Kleinen Schriften," Band I. wiederholt. — Um auch hier eine Probe wenigstens von Opitz' dramatischem Stil zu geben, setze ich den Anfang der Antigone (Vers 1 bis 38 des Originals, nach der Amsterdamer Ausg. des Opitz von 1646, p. 171 fg.) her, sowie aus den Troerinnen den Anfang des ersten Chorgesangs (nach der Frankfurt a. M. Ausg. von 1628, p. 441 fg.):

Antigone.

O Schwesterliches Haupt, Ismene, kanst du sagen
Mit welchem Vnglück vns nicht Jupiter geschlagen,
Des Oedipus sein Hauß, so lange wir gelebt?
Ich weiß daß keine Last, kein Creutz auff Erden schwebt,
Nichts also schändtlich ist, nichts schnöders kan geschehen,
Das ich von vbel nicht an dir vnd mir gesehen.
Itzt auch berichtet man, daß durch die gantze Statt
Der Feldherr wiederumb Befehl ertheilet hat.
Was hast, was hörest du? hast du dan nichts vernommen
Von feindlicher Gewalt, so auff die Freunde kommen?

Jsmene.

Antigone, mir wohnt kein Wort von Freunden bey,
Das tröstlich oder nicht, gut oder böse sey,
Nachdem zwey Brüder sind vns zweyen Waisen blieben,
Die beyd' auff einen Tag einander auffgerieben.
Seyt der Argiver Volck die nechste Nacht allhier
Erleget worden ist, so bin ich außer mir,
Vnd weiß nicht ob ich jetzt wol oder vbel stehe.

Antigone.

Diß hab ich wol gedacht: vnd dessentwegen gehe
Ich mit dir für den Hoff, zu reden gantz allein,

Jsmene.

Was ists? mich dunckt dein Wort wird sehr verwirret seyn.

Antigone.

Leßt Creon durch das Grab der Brüder dann nicht sehen
Daß er den ehren wil, vnn den dadurch noch schmehen?
Den Etheocles zwar hat er, als Recht vnd Pflicht,
Vnd seine Bitt' erheischt, bestattet, wie man spricht:
Der wird von denen nun geehrt, die nicht mehr leben.
Von Polynices hat er sämptlich mit gegeben,
Es sol sich, giebt man für, kein Bürger unterstehn.
Zu decken seinen Leib, noch auch im Leyde gehn.
Er soll gantz unbeklagt, gantz vnbescharrt mit Erden,
Der Vogel süsser Schatz vnd Lust des Raubes werden.
Man sagt, die Satzung helt der fromme Creon dir
Vnd mir (mir eben auch) durch Außruff ernstlich für
Er sol auch kommen selbst, diß klärlich fürzubringen,
Dem der es noch nicht weiß; soll darauff gäntzlich dringen,
Nicht als auff schlechtes thun, so daß wer solcher That
Sich vnterfangen wird, den Halß verwircket hat.
Hierauff beruht es nun. Jtzt rette deinen Namen,
Ob daß du Edel bist, ob schlimm von gutem Samen.

*

Das Chor der Trojanerinnen.

HECVBA.

CHOR. Ach! du kanst nichts newes sagen;
Diß ist keine frembde Last
Dann wir schon von der Zeit klagen,
Seit auß Phrygien der Gast
Nach Amiclas hin ist kommen:
Seit Cybelen Fichtenbaum
Seine Reise hat genommen
Durch des tieffen Meeres Schaum.
Jden, der nun gantz fast blecket,
Weil wir jhn mit vns verbrandt,
Hat der Schnee zehnmal bedecket:
Zehn mahl hat des Schnitters Hand
In dem Felde Korn gehawen,
Seit kein Tag noch aussenbleibt,
Den wir ohne Trawern schawen,
Seid ein Leid das andre treibt.
Nun wir kommen hier zu klagen;
Königinn, heb du nur an:

Heb die Hand auff vor zu sagen
Was der Schmertz erdencken kan.
Vnserm Päfel dem gehöret
Dir zu folgen nach der rey;
Sonsten sind wir wol gelehret,
Wie vns recht zu trawern sei.

Hec.: Trewstes Volck, Begleiterinnen
Meiner hochbetrübten Zeit
Laß das Haar vmbs Haupt her rinnen;
Asche werde drauff gestrewt:
Laßt es fliegen hin vnd wieder;
Lasset ewre Kleider bloß;
Laßt den Leib vnd alle Glieder
Vnbedeckt biß auff die Schoß.
Welche Heyrath doch zu kriegen
Hüllest du die Brüste zu?
Laß den Rock entblösset fliegen,
Du gefangen Keuschheit du.
Fahret fort mit ewrem klagen;
Schont der Fäuste nicht zu sehr:
Hört nicht auff sobald zu schlagen:
So recht; so, so jmmer mehr.
Jetzt macht jhr daß ich euch preise,
Daß jhr gut trojanisch seyd.
Wiederholt die Klageweise;
Heult noch besser dieser zeit.
Hector ists den wir betrawern.

Chor. Wir zureissen vnser Haar,
Vnd mit Asche von den Mawren
Decken wir vns gantz vnd gar.

Hec. Füllt die Hände biß zu nehmen
Hier von Troja steht noch frey.
Werfft das Kleid weg ohne schemen,
Daß die Schulter nackend sey;
Nur die Seiten mögt jhr decken.
Nun die Brüst' entblösset stehn
Müßt jhr daß die Hände strecken,
Müßt mit schlagen weiter gehn.
Das Rheteische Gestade
Müß' erklingen vberall:
Echo in dem holen Pfade
Der Gebirge soll den Schall
Nicht nur halb gantz hören lassen;
(Wie sie sonsten wiederklingt)
Sie sol jeden Seufftzer fassen
Den jhm vnser Hertz erzwingt.
See vnd Himmel muß es hören:
Schlagt doch, schlagt euch für vnd für:
Ich muß daß euch schreyen lehren.
Hector ists, den klagen wir. 2c. 2c.

Ebendaselbst: der Daphne des Octavio Rinuccini 2c. Dieser Rinuccini gilt in Italien selbst als der früheste Operndichter; seine Daphne, der erste Versuch in dieser Gattung, wurde 1594 zu Florenz auf die Bühne gebracht. Am Berühmtesten ward seine Euridice, von drei Componisten, Peri, Jacopo Corsi und Caccini, in Musik gesetzt und zur Vermählungsfeier Heinrichs IV. von Frankreich mit Maria von Medici zuerst aufgeführt. Vgl. Bouterwek II, 403.

Ebendaselbst: Der Zweite ist Andreas Gryphius. Geb. 1616 zu Glogau, st. als Landsyndikus des gleichnamigen Fürstenthums in seiner Vaterstadt 1664. Vgl. seine Lebensgeschichte von G. Bredow in dessen nachgel. Schr. 1816; eine ausführliche Charakteristik des Dichters siehe bei Gervinus III, 358—363 und 432—447; speciell seine dramatischen Werke haben Bouterwek X, 149—168 und Tieck, im Deutsch. Th. II, Vorr. p. VII—XVII. analysirt Es sind ihrer im Ganzen vierzehn: sieben Trauer-, fünf Lust- und zwei allegorische Singspiele, nämlich:

1) Leo Armenius oder Fürsten-Mord, Trauerspiel (wie alle übrigen, in fünf Aufzügen und gereimten Alexandrinern); geschrieben 1646, umgearbeitet 1651: Fellgibelsche Ausg. der Gedichte von 1698, p. 1. Die Personen dieses Stückes sind: Leo Armenius, Kayser von Constantinopel. Theodosia, Kayserliches Gemahl. Michael Balbus, oberster Feldherr. Egabolius, des Käysers Geheimester. Nicander, Hauptmann über die Leib-Wache. Phronesis, Aufseherin über das Kay-

ferl. Frauenzimmer. Terasius, Geist des Patriarchen von Constantinopel. Die Zusammen Geschworenen, unter welchen der von Crambe-Papias. Die Trabanten. Jamblichus ein Zauberer. Der höllische Geist. Reyen (d. i. Chöre) der Hofe Leute, Jungfrauen und Priester u. s. w. Unter den „stummen Personen" kommen die Nachrichter und noch ein zweites Gespenst vor. Vgl. Bouterwek a. a. O. 153—156, Tieck p. XI, Gervinus a. a. O. 412.

2) Catharina von Georgien oder Bewehrete Beständigkeit, Trauersp.: Geb. p. 89. Die Personen sind: Catharina, Königin von Georgien. Salome, Serena, Cassandra, der Königin Stadt Jungfrauen. Der Königin Frauenzimmer. Procopius, Demetrius, Gesandte von Georgien. Ambrosius der Priester. Schach Abas, König der Perser. Seniel Chan, Iman Chuli, des Königs Geheimeste. Der Gesandte aus Reussen. Der Blutrichter. Die Ewigkeit. Die Reyen sind: des Frauenzimmers. Der ermordeten Geister. Der Tugenden. Des Todes und der Liebe. Vgl. Bouterwek 157—160, Tieck p. XII, Gervinus 443.

3) Cardenio und Celinde oder Unglücklich Verliebte, Trauerspiel: Geb. p. 181. Der Stoff dieses Stückes ist in neuester Zeit durch die Bearbeitungen von Achim von Arnim (Halle und Jerusalem, 1811) und die gleichnamige von Immermann (Berlin, 1826) auch dem größeren Lesekreise bekannt geworden. Gryphius selbst, in der kurzen Einleitung, welche er seinem Stücke voransendet, versichert denselben auf einer Reise in Holland, aus der Erzählung einiger Freunde, empfangen, auch zur Ausarbeitung selbst nur auf Zureden eben dieser Freunde sich entschlossen zu haben. Er fügt dann folgende, sowohl für Gryphius selbst wie für das gesammte Drama seiner Zeit höchst charakteristische Bemerkung hinzu (a. a. O. p. 183): „Die Personen so eingeführet sind fast zu niedrig vor ein Trauer-Spiel, doch hätte ich diesem Mangel leicht abhelffen können, wenn ich der Historien (die ich sonderlich zu behalten gesonnen) etwas zu nahe treten wollen. Die Art zu reden ist gleichfalls nicht viel über die gemeine, ohn daß hin und wieder etliche hitzige und stechende Worte mit unterlauffen, welche aber den Personen, so hier entweder nicht klug, oder doch verliebet, zu gut zu halten." rc. An Geistern ist bekanntlich auch in diesem Stück kein Mangel; die Reyhen sind der Bononiensischen Jugend, wie auch der Jahr-Zeiten, der Zeit und des Menschen. — Vgl. Bouterw. 160, Tieck p. IX, Gerv. p. 444 fgg., mit dem treffenden Ausspruch: „Kein Stück verräth den Anfänger so sehr als dieses, keines läßt den Meister so sehr ahnen." Tieck hat es in sein Deutsches Theater aufgenommen: II, 82—144.

4) Ermordete Majestät Oder Carolus Stuardus König von Groß-Britannien, Trauersp.: Geb. 251. Es ist das personenreichste, zugleich das phantastischeste und abenteuerlichste (auch das letzte: 1663) der Gryphiusschen Stücke. Außer dem König, der Königin, deren Kindern, Thomas Fairfax, „Oliwir Cromwell, Stadthalter des Feldherren oder Lieutenant" und andern historischen Personen, treten eine Menge allegorischer Figuren: die Rache, Krieg, Ketzerei, Pest, Tod, Hunger u. s. w. ingleichen zahlreiche Geister (der Geist Mariae Stuartae, der Geist Thomae Wentuorts, der Geist Wilhelm Lauds, ferner die Leichen Bratshaws, Iretons und Cromwels) auf; die Reyen sind „die Geister derer in Engelland ermordeten Könige. Die Syrenen der Engelländischen Frauen und Jungfern, des Gottesdienstes, der Religion und der Ketzer." — Vgl. Bouterw. 161. Tieck XIII fg., Gerv. 443.

5) Großmüthiger Rechtsgelehrter, Oder Sterbender Aemilius Paulus Papinianus, Trauerspiel: s. Gedichte, 263. Auch hier fehlt es nicht an „etlichen geflügelten Geistern"; unter den Chören sind Themis und die Rasereien, der Geist des Severus u. s. w. Vgl. Bouterw. 162, Tieck XII, Gerv. 443.

6) Beständige Mutter, Oder die Heilige Felicitas, Aus dem Lateinischen des Nicolai Cacchini (geb. 1570, st. 1651: Französischer Jesuit, Beichtvater Ludwigs XIII: s. in Kürze bei Jöcher I, 1785) übersetztes Trauer-Spiel: Ged. 473. Als Reyen treten hier die Engel, die Kirche, die Seligkeit rc. auf.

7) Die Sieben Brüder, Oder die Gibeoniter, Aus Vondels Niederländischen in das Hoch-Deutsche übersetzet, Trauerspiel: Ged. 543.

8) Majuma, Freudenspiel. Auf dem Schauplatz Gesangs-Weise vorgestellet. Im May-Mond des 1653. Jahres. S. Gedichte, 605. Dasselbe bezieht sich auf die Krönung Ferdinands IV. zum römischen Kaiser.

9) Piastus. Gesang- und Lust-Spiel: Ged. 625. Vgl. über diese beiden Stücke Bouterw. 167, 168.

10) Der Schwermende Schäffer. Satyrisches Lust-Spiel: Ged. 647. Es ist dies eine Nachahmung des Thomas Corneille (nicht, wie Tieck p. XVII. sagt, des de la Lande: de la Lande's Berger extravagant lag allerdings dem Corneille'schen Stück zu Grunde, Gryphius aber, wie er in der Vorrede ausdrücklich selbst sagt, übertrug unmittelbar den Corneille und zwar, wie er bekennt, nur auf Befehl einer „Durchläuchtigsten Person"). Das Stück ist in Alexandrinern abgefaßt, mit untermischten Arien und Liedern.

11) Absurda Comica Oder Herr Peter Squentz, Schimpffspiel. In Prosa: s. Ged. 691. Es ist dies bei Weitem das berühmteste unter Gryphius' Stücken; über seinen Zusammenhang mit der englischen Literatur und die etwaige Beziehung zu Shakespeare vgl. Tieck XV. fgg. sowie auch bei Gervinus, 446, übereinstimmend mit Bouterw. 163. Eine moderne Bearbeitung des Squenz hat Bredow in den früher erwähnten nachgel. Schr. versucht. Einen Wiederabdruck des Originals findet man bei Tieck a. a. O. 233—271.

12) Horribilicribrifax, Deutsch. Schertzspiel. Gleichfalls in Prosa: s. Ged. 753. Ein Miles gloriosus des siebzehnten Jahrhunderts; das genialste vielleicht, jedenfalls das effectreichste von Gryphius' komischen Stücken. Vgl. Bouterw. 165, Tieck (bei dem auch das Stück selbst: 145—231) p. XV, Gerv. 447.

13) Seugamme, Oder Untreues Haußgesinde. Lustspiel. Deutsch Aufgesetzet: Ged. 839. Ist dem Italienischen des Girolamo Razzi (Bouterw. II, 130) nachgeahmt, eine Jugendarbeit des Gryphius, in Prosa. Vgl. Bouterw. X, 163. — Endlich

14) Das verliebte Gespenst, ein Gesangspiel, mit einem darin verflochtenen Zwischenspiel in schlesischem Bauerndialekt: die geliebte Dornrose. In der oben angeführten, von Gryphius' eigenem Sohn veranstalteten Ausgabe fehlt dies Stück; in anderen dagegen ist es enthalten und unzweifelhaft Gryphius' Arbeit, sogar vermöge eben des Zwischenspiels eine seiner gelungensten: s. Tieck XVII, sowie namentlich Gervinus, p. 446. —

Einige Proben aus den dramatischen Werken selbst mögen diese Uebersicht derselben schließen; ich beschränke mich auf wenige Bruchstücke, da auch solchen Lesern, denen die älteren Ausgaben nicht zugänglich, durch Tiecks Deutsches

Theater, Bd. II. ausreichende Gelegenheit geboten ist, die genauere Bekanntschaft des Dichters, namentlich des Lustspieldichters, zu machen.

Zuerst also eine Stelle der Katharina von Georgien. Die Heldin, weil sie sich Schach Abbas' unlauteren Wünschen nicht hat fügen wollen, ist aufs Grausamste gemartert worden: man hat sie mit glühenden Zangen zerfleischt, jetzt soll sie den Scheiterhaufen besteigen. Dies die Situation, in welcher sie nachstehende Abschiedrede an ihre Dienerinnen zc. hält (Geb. p. 157):

Catharina, Salome mit dem gantzen Frauenzimmer.
Der Blut-Richter mit den Soldaten
und Henckern.

Catharina.

Wir, Salome, sind frey! der Höchste reißt die Bande
Des langen Kerckers auf! und führt uns aus dem Lande
Da Tod und Marter herrscht, in das gewünschte Reich,
Der ewig-steten Lust. Wir lassen diese Leich
Dem Chach zum Lösegeld. Der Geist ist dem befohlen
Der uns ins Vaterland wil aus dem Elend holen,
Nemt ihr das Ebenbild der Leidenden in acht;
Und habt von uns zuletzt, O Liebsten; gute Nacht!
Ihr habt mit uns behertzt das schwere Joch getragen!
Der Donner der uns traff, hat auch nach euch geschlagen!
Dennoch blieb eure Treu' vom Wetter unbewegt,
Ob wir schon in dem Staub von unserm Thron gelegt!
Habt Danck für diesen Dienst, den wir jetzt nicht belohnen!
Wir wolten (möcht es sein!) nicht unsers Blutes schonen,
Wenn euch zu helffen wär! Ach, aber unsre Cron
Fiel mit der Freyheit hin! das Glück hat Gut und Thron
Und Schätz und Geld geraubt! wir haben nichts behalten
Als den gebundnen Leib, der jetzund soll erkalten!
Ach! lernt wie unversehns der Erden Lust vergeh!
Auf wie nicht festem Grund' all unser Hoffen steh'
Und schlagt was euch die Welt; was Abas an mag bieten
Großmüthig aus der Acht! es sind nur reine Sitten
Die den geruffsten Geist begleiten für Gericht,
Wenn Gott nach unserm Thun, den letzten Schluß ausspricht.
Ade! traurt nicht um uns! wir sind nicht zu beweinen!
Der HErr! der Herren HErr wird uns voll Lust erscheinen,
Wir gehn durchs Finsternis zu Gott der Licht von Licht
Beschwer't doch unsern Tod mit euren Thränen nicht.
Beklagt die, die sich hier ob ihrer Sünd' ergetzen,
Und auf vergänglich Gut den Grund der Hoffnung setzen,
Es ist nicht winselns Zeit, glaubt es ist jauchzenswerth,
Daß unser Bräut'gam uns die Marter-Cron beschert. zc. zc.

Sodann aus dem Carolus Stuardus die merkwürdige Scene, wo er einen gewissen Poleh, eine geheimnißvolle Person, von der er selbst in der Vorrede

sagt: „Wer dieser ist, ist Vielen unverborgen. Ich schone noch des eigenen Namens. Er hat bereits sich selbst abgestraffet und seinen Richter erlitten" — auf die Bühne bringt, in dem Augenblick, da die Hinrichtung des Königs vollzogen werden soll (p. 327):

Poleh.

Kommt rasend mit halb zerrissenen Kleidern und einem Stock in der Hand auf den Schau-Platz gelauffen.

Umsonst! weicht! es ist aus! rennt, hier ist nichts zu hoffen!
Was sucht man? Last mich los! der Grund reist! Styx ist offen!
Geschehn! es ist geschehn! mein König! nicht um dich:
Nein! nein! ach leider nein! es ist geschehn um mich!
Du stirbst ohn Schuld; und ich leb' allem Recht zuwider!
Brecht Felsen! Himmel blitz' auf die verfluchten Glieder!
Wie (a) druckt mich Carols Blut, das noch vertrieffen soll!
Wie pocht mein brennend Hertz! und Stuard dir ist wohl!
O was! warum hab ich! wie hab ich mich erkühnet?
Was hab ich nicht vor Straff, und Strang, und Glut verdienet?
Ach leider! fiel ich bey dem tollen Hals-Gericht?
Ach weh! wer kommt mir dort so blutig vor Gesicht?
Was Feure rauchen hier? was schwirren (b) dort vor Ketten?
Wer wil mich gegen mir in solcher Angst vertreten?
Halt auf! halt! halt ein Herr! daß man die Drommel rühr'!
Der König kommt gerüst! daß man die Stück aufführ!
Trompet und Picquen fort! gebt Losung! Last uns sehen!
Dringt an! Last uns den Feind hier unter Augen gehen!
Trarara! Trarara, tra, tra, tra, ra, ra, ra! (c)
Tratrara, (d) paff, paff, puff! paff! Ist der Feldherr nah?
Paff, paff! der Hauffe fleucht! der König wird geschlagen!
Last, last uns (sehn wir noch?) erhitzten Muths nachjagen!
Wo steckt, wo kommt er hin? was schau ich? er verschwind.
Wie wird mir? ists ein Traum? Ja Träume, Dunst und Wind,
Bestreiten leider mich, und mein verletzt Gewissen,
Mein Hertz wird lebend noch in dieser Brust zurissen.
Verflucht sey diese Stund in der ich mich erklärt,
Vor dich, du Mord-Schaar! ach! ach daß ein rasend Schwerdt
Die Lufftröhr mir zuschlitzt, eh ihr mich angehöret!
Ach daß der schnelle Blitz mich Himmel ab versehret;
Eh ich, Verräther, mich zu euren Rotten gab!
Ach daß die lichte Gluth! ach daß ein scheußlich Grab
Mich lebend eingeschluckt, eh ich mich ließ verführen!
Komm Angst, so groß du bist! laß, weil ich hier, mich spühren
Was unter-irrdsche Qual, die dort die Geister nagt,
Die in dem Schweffel-Pfuhl verzweifelnd Rasen plagt.

(a) Er schlägt auf die Brust. (b) Er stellet sich als höret er etwas von fern. (c) Er geberdet sich mit dem Stock als einer Trompeten. (d) Als mit einem Feuerrohr.

Weh mir! was schau ich dort? weh mir! die Rach (e) erscheinet!
Der Straffen Wetter blitzt! heult Richter! Mörder weinet!
Wen schleifft man? Carew dich? Wer hängt hier? Horrison?
Wie Hugo? fällst du auch in den verdienten Hohn?
Wie zittert noch dein Hertz in grauser Hencker Händen?
Wo wird man deinen Kopff, wo die vier Stück hinsenden?
In die man dich vertheilt. Hier brennt Dein Eingeweid:
Leib' Hewlet, dessen Faust den Blut-Kelch voll von Neid,
Dem König hat gewährt (f) ꝛc. ꝛc.

Sodann, um auch von der Art der Gryphius'schen „Reihen" einen Begriff zu geben, den Chorgesang, mit welchem der Carolus Stuardus schließt:

Die Geister der ermordeten Könige.
Die Rache.

I. Geist. Rach! Rache grosser Gott! II. Rach! Rach. III. HErr komm zur Rache!
IV. Rach über unser Blut! V. HErr richte meine Sache!
Alle. Rach! Rache! Rache! Rach! Rach! über diesen Tod!
VI. Rach über diesen Fall und aller Printzen Noth!
I. Erscheine Recht der grossen Himmel!
Erschein' und sitze zu Gericht,
Und hör' ein seuffzend Weh-Getümmel,
Doch mit verstopften Ohren nicht.
II. Willst du die Ohren ferner schliessen,
Siehst du nicht, wie man Throne bricht;
So laß doch dieses Blutvergiessen,
Gerechter ungerochen nicht.
Alle. Rach Himmel! übe Rach! I. Rach König aller Götter.
IV. Rach aller Printzen Printz! VI. Rach über Uebelthäter!
V. Rach über unser Angst. II. Rach über aller Noth.
VII. Rach über diß Gericht. Alle. Rach über Carels Tod.
Die Rache. Die Donner-schwangre Wolcken brechen:
Und sprützen um und um zertheilte Blitzen aus!
Ich komme Tod und Mord zu rächen!
Und zieh' diß Schwerdt auf euch ihr Hencker und eur Hauß!
Weh zitternd Albion, die Rache
Schwer't bei der Götter Gott und deines Königs Blut;
Daß auf dein Grund-Verderben wache,
Ein unerhörter Grimm und Plagen-volle Fluth.
Reiß auf du Schlund bestürzter Erden!
Last ab die ihr bemüht die Schuldigen zu quälen!
Aus Engelland wird helle werden,
Hört was die Rach' euch wil, ihr Furien befehlen!
Komm Schwerdt! komm Bürger-Krieg! komm Flamme!
Reiß aus der Tiefe vor geschminckte Ketzerei!

(e) Unter diesen Worten öffnet sich der innere Schau-Platz, und stellet die Viertheilung des Hugo Peters und Hewleds vor. (f) Der Schau-Platz schleust sich.

Kommt weil ich Albion verdamme!
Ich geb Jerne preiß und Britten Vogel-frey!
Ihr Seuchen! spannt die schnellen Bogen!
Komm! komm geschwinder Tod! nimm aller Gräntzen ein!
Der Hunger ist voran gezogen,
Und wird an Seelen statt in dürren Gliedern seyn!
Komm Zwytracht: Hetze Schwerdt an Schwerdter!
Komm Furcht besetz' all End' und Oerter.
Komm Eigenmord mit Strang und Stahl.
Komm Angst mit allzeit neuer Qual.
Ihr Geister! laufft! weckt die Gewissen,
Aus ihrem sichern Schlaffen auf!
Und zeigt warum ich eingerissen!
Mit der gesammten Straffen Hauff!
Ich schwere noch einmal bey aller Printzen König
Und der entseelten Leich, daß Albion zu wenig
Zu dämpffen meine Gluth. Das Albion ersäufft:
Wo es sich reuend nicht in Thränen gantz verteufft. rc. rc.

Zum Schluß endlich eine Lustspielprobe, aus dem Horribilicribrifax: ein Gespräch zwischen der alten schwerhörigen Kupplerin Cyrille und Sempronius, einem (wie Gryphius selbst ihn bezeichnet) „alten verdorbenen Dorfschulmeister von grosser Einbildung" einer Art Holofernes aus Shakespeare's Love's labour's lost (aus den Geb. p. 768 fgg.):

Die alte Cyrille. Sempronius.

Cyrille. Kätterle, schleuß das Haus wol zu, und wo die Braut kommt, der ich rathen solte, so gib ihr das Wasser, wenn sie dir drey Ducaten eingeliefert hat. Wird Don Diego nach mir fragen, so sage, daß ich in seinen Geschäfften ausgegangen bin. Es ist itzt alles theur; die Welt ist gar auf die Neige kommen: die Jungfern sind so geitzig, wie der Teuffel, und die Junge Gesellen haben lauter nichts in dem Beutel. Es ist gar eine andre Welt, als da ich noch jung war: die Liebe ist gar gestorben. Nun muß ich gehen und sehen, ob ich heute was verdienen kan. Nu das walte, der es walten kan. Matthes gang ein, Pilatus gang aus, ist eine arme Seele draus. Arme Seele, wo kommst du her? Ach das ist ein tröstlich Gebet.

Sempron. Prolixam texit fabulam, interrumpam et alloquar. Bona Dies, bona Dies!

Cyrille. Aus Regen und Wind, und aus dem feurigen Ring.

Sempron. Bona Dies, Cyrille.

Cyrille. Was sagt Herr Jonipis, ô ja die is.

Sempron. Ha! Bestia, verstehest du nicht was ich sage?

Cyrille. Ja freylich bin ich die beste, es ist in der gantzen Stadt keine so redliche, fromme Frau, Herr Criccronigo.

Sempron. Ego appellor Sempronius.

Cyrille. Ob ich Semmeln oder Honig ha? Ne Herr Grigories, ich verkauffe nicht mehr Obst und Näscherey.

Sempron. Ich sage euch nicht von Semmeln und Honig, sondern wünsche euch einen guten Morgen.

Cyrille. Dem wird der Engel Uriel nehmen sein Horn, und blasen drein Sit titu.

Sempron. Was murmelt ihr?

Cyrille. Ich bete ein tröstlich Gebet vors Feber und böse Wetter.

Sempron. Seponamus ista.

Cyrille. Ob ich Seiffe haben müste. Ja freylich lieber Herr Procrecriis. Die Wäsche kost viel Geld, man muß vor ein Muderhemblin einen guten Groschen geben.

Sempron. Ey lasset uns diß beyseite setzen! höret nur, ich sage euch ἀληθῶς, purè.

Cyrille. Da soll euch der Teuffel dafür holen, sagt ihr daß ich eine alte Hure bin? das kann mir kein redlicher Mann mit gutem Gewissen nachreden, du alter, graubärtiger ungehangener Dieb, du darffst mir nicht viel, ich gäte dir den Bart aus.

Sempron. Ey, ihr verstehet mich nicht recht, ich rede Griechisch und Lateinisch ἀληθῶς, purè.

Cyrille. Saget mir nicht mehr von der alten Hure, oder.

Sempron. Ἀληθῶς, purè, das heist in Warheit, ich weiß doch wohl, daß ihr eine redliche Frau seyd; die gantze Stadt haud negat.

Cyrille. Daß ich mirs Haupt gebadt, was gehet der gantzen Stadt daran ab.

Sempron. Surdo natro fabulam.

Cyrille. Ey Herr, redt doch kein Polnisch mit mir, ich versteh euch nicht.

Sempron. Ich rede nicht Polnisch, ich rede Lateinisch.

Cyrille. Ihr seyd ein Doctoribus, und ich bin nicht studiret, wozu dienet der Lateinische Unrath?

Sempron. Quid Gallo margaritam.

Cyrille. Ja im Keller ist Margrite.

Sempron. Eim Sau fragt nicht nach Muscaten.

Cyrille. Muscaten in warm Bier sind gut vor die Mutter-Krankheit rc. rc.

Zu pag. 127: Der Dritte endlich ist Lohenstein. Daniel Kaspar von Lohenstein, geb. 1635 zu Nimptsch in Schlesien, st. als kaiserlicher Rath und erster Syndikus zu Breslau 1683. Seine Gedichte, sowie sein Heldenroman Arminius und Thusnelda (zuerst 1689 nach seinem Tode, durch Benjamin Neukirch herausgegeben) sind, wenn auch nur dem Namen nach, bekannt genug; uns an dieser Stelle interessiren nur seine dramatischen Arbeiten. Es sind sämmtlich Trauerspiele, sechs an der Zahl, und zwar folgende:

1. Ibrahim Bassa, schon 1650, also im funfzehnten Jahre des Dichters geschrieben. In den frühesten, von Lohenstein selbst besorgten Ausgaben seiner Gedichte (Trauer- und Lustgedichte, Bresl. 1680) fehlt dies Stück; in den späteren dagegen, z. B. der mehrbändigen Fellgibelschen von 1685, macht es den Anfang. Es ist das gemäßigteste der Lohensteinschen Stücke; nur will auch das noch nicht viel sagen.

2. Agrippina, zuerst 1665. Dies Stück enthält die berüchtigte Geschichte der Kaiserin Agrippina, der Mutter Nero's. Die ärgsten Greuel, Mord, Wollust, Blutschande waren mit diesem Stoffe also schon von selbst gegeben; aber Lohenstein hat diese dargebotenen Seiten noch mit besonderer Liebe hervorgekehrt,

soweit sogar, daß er sich nicht scheut, Agrippinen auf die Scene zu bringen, wie sie mit unumwundenen Worten den eigenen Sohn zu blutschänderischer Wollust aufstachelt.

3. Epicharis (1665). Gleichfalls am Hofe des Nero spielend und wie das Vorige von Blut und Greueln triefend. „Dies Stück ist wie eine Mördergrube und Richtplatz; über den Todten triumphirt die siegende Bosheit, Angeberei und Blutgier." So Gervinus, III, 455.

4. Kleopatra (1661).

5. Sophonisbe (1680).

6. Ibrahim Sultan — nicht zu verwechseln mit dem Ibrahim Bassa, dem Jugendstück. Ibrahim Sultan, eine blut- und schandgetränkte Episode der türkischen Hofgeschichte, erschien zuerst 1673: — seltsam genug, zur Vermählungsfeier Kaiser Leopolds mit der Erzherzogin Felicitas von Oesterreich. Doch scheinen dergleichen Sottisen weder die Dichter noch die Fürsten selbst genirt zu haben; auch die Agrippina, dieser Ausbund von Schmutz und Unsauberkeit, ist einer Herzogin Luise von Liegnitz gewidmet: „denn ihre Laster wüssen nirgends als bei den Tugenden einer grossen Herzogin Genade zu finden u. s. w." — Tieck hat ihn in sein Deutsches Theater II, 275—344 aufgenommen. — Vgl. im Allgemeinen Bouterwek X, 298—303, Tieck a. a. O. Vorr. p. XVII—XXII, sowie ganz besonders Gervinus III, 452—458, aus dessen lebendiger und anschaulicher Schilderung wir, zur näheren Charakteristik des Dichters, nachstehende allgemeinere Sätze beifügen wollen: „Es ist unglaublich, wie weit wir plötzlich in diesem Manne von einer gewissen erreichten Höhe in die Tiefe gleichsam des früheren plebejischen Geschmacks wieder herabgestoßen werden. Seine Trauerspiele sind formell ganz den Gryphiusschen nachgebildet, allein wenn uns vorhin bei diesem einzelnes Blutiges und Grausames mißfiel, so tritt er, wenn wir Lohensteins Stücke betrachtet haben, in das Licht der größten Milde und der edelsten Zartheit (p. 453) ... Dies ist Lohensteins ganze Kunst, daß er die Grandiloquenz, das Energische und Leidenschaftliche des Gryphius, das er nicht erreichen kann, ersetzt mit einem fortwährenden Gebelle, mit einem endlosen niedrigen Fluchen, mit gemeinen Schimpfreden ums dritte Wort: „jedweder Ausspruch klingt nach Läster, Fluch und Dräuen." (p. 455) ... Man muß sich die englische Revolution, die Entdeckungskriege in der neuen Welt, die Greuel des 30jährigen Krieges und die Türkenzeiten immer im Gedächtniß halten, wenn man begreifen soll, wie selbst in den gebildeten Ständen damals diese Greuel auf der Bühne Beifall finden konnten, unter einem Geschlechte, das sonst so manche fromme Empfindung blicken läßt.... Alles ist voll von Anthithesen und Witzreden; die kurzen Gegenreden dienen ordentlich erwünscht oft zu eben so vielen Epigrammen; dieß Verstandeswerk übertäubt jede Empfindung, und ganz wohl sagt Breitinger, die sterbende Cleopatra, da sie ihre Schlange anredet, errege uns Mitleid — mit ihrem schlechten Witze. Kunststücke des Wissens, Sammelns und Redigirens sind diese Trauerspiele überall; eine kalte Prosanatur schrieb sie..... Ein falscher glänzender Firniß von angelernten, oft sehr ungeschickten Metaphern, von einem Schwall von Gleichnissen und Bildern, die oft wenig verdaut sind, überzieht die große Dürftigkeit, die im Hintergrunde liegt; das Kleine und Unbedeutende giebt sich eine lächerliche Gravität; das Natürliche und Einfache wird dem Ungeheuern geopfert."

Zur Probe diene eine der wenigen unanstößigen Stellen: die Abschiedrede der Cleopatra, da sie im Begriffe steht, sich durch den bekannten Schlangenbiß zu tödten:

Die fünfte Abhandlung.
Der Schauplatz bildet ab den
Tempel der Isis zu Alexandria, daran
die Königliche Todten-Gruft stößt.
Cleopatra. Charmiam. Iras. Des Anton.
Leiche auf einem erhobenen Grabe.
Sida. Belisama. Salambo. Babia.
Etliche Priester.

Cleop. Wer auf daß leichte Rad des blinden Glückes trau't,
Auff seiner Tugend Grund nicht schlechte Thürme baut,
Die Fürsten dieser Welt der Erde Götter nennet,
Wer viel weiß ausser sich, sich in sich selbst nicht kennet,
Wer sich auf's Zepters Glas, des Thrones Grund-Eiß stützt;
Der komm' und lern' allhier, wie der so schwankend sitzt,
Der auff dem Gipffel steht. Der Ausbund aller Helden,
Anton, den Sud und Ost wird stets unsterblich melden,
Für dem Po, Phrat und Nil offt auff den Knien lag,
Verfällt nicht nur schlecht hin durch einen Donnerschlag,
Er kan hier kaum ein Grab durch unsre Bitt' erlangen.
Wol! laßt uns zum Abe den edlen Leib umfangen!
Kommt, liebste Schwestern, kommt, bringt ihm durch eure Hand
Ein Opffer wahrer Treu' und letztes Liebes-Pfand.
Besudelt euren Leib, entblößt und schlagt die Brüste!
Wascht sieben Tag' euch nicht. Umschrenckt die Todten-Kiste
Mit Eppich. Ziehet Säck' an statt Damasten an.
Trinckt Wasser, keinen Wein, daß man viel weinen kan.
Bethränet euer Brodt und die geringen Speisen.
Zeuch, Iras, dem Anton mit diesem krummen Eisen
Durch seine Nase das Gehirne rein heraus;
Und flösse Balsam nein. Iras. Diß, und der Därmer Grauß
Hat Etheocles schon mit einem Mohren-Steine
Geschnitten aus dem Bauch' und mit Phönizer-Weine
Gesaubert fleißig ab, hernach in Nil gesenckt.
Sein holer Leib ist auch mit Saltze schon getränckt.
Cleop. So salbt mit Ceder-Safft und Narden seine Glieder.
Eröffne, Charmium, ihm seine Augen-Lieder,
Die ich ihm drückte zu, den Himmel noch einmahl
Vergeistert anzuschaun. Mercur, laß einen Strahl
Ihn auch auff mich noch thun: daß er vergnügt erblicke,
Wie treu und schmertzhafft ich sein Grabmahl ihm beschicke.
Salambo, fülle Leib und Brust voll Aloe,
Voll Mürrh' und Caßia. Geh, Belisame, geh,
Steck unter seine Zung' ihm diesen güldnen Groschen.
Anton, dafern dein Geist nich mit dem Leib' erloschen,

Da der entseelten Seel' auf Sterbliche kan sehn,
So wollestu, Anton, zu hören nicht verschmehn.
Laß unser beyder Leib in einer Grufft vermodern,
Die Glutt der Liebe noch in unser Asche lodern,
Zwey Seelen einen Kreiß der Sterne nehmen ein,
Uns beyde täglich Braut, und einen Bräutgam seyn.

Dann die Sterbescene selbst:

Charm. Ist denn kein Mittel nicht zu fliehen Tod und Banden?
Cleop. Der Schluß bleibt fest. Hier ist die Artznei schon vorhanden.
Charm. Worzu hat sie hieher den Feigen-Korb versteckt?
Cleop. Der uns miß-gönte Todt wird durch diß Laub verdeckt.
Schaut ihr die gelbe Schlang' an diesen Honig saugen?
Schaut wie ihr Schwantz hier spielt, wie flammen ihr die Augen?
Sie schärfft auff unserm Arm schon Zunge, Gifft und Zahn.
Iras. Mein Geist erschüttert sich. Ist diß die sanffte Bahn
Zu sterben durch den Wurm? durch ein solch Ungeheuer?
Cleop. Der Schlange brennend Gifft ist kein solch rasend Feuer,
Als Caesars Ehren-sucht. Man sucht bey Nattern Rath;
Bey Drachen: wenn man nicht bey Menschen Zuflucht hat.
Charm. Ihr Götter! sol der Molch den Lilgen-Arm vergifften.
Cleop. Ja unsrer hohen Seel des Cörpers Pforten lüfften.
Diom. Ja! nun ists Sterbens Zeit. Der Käyser hat befohl'n;
Daß man stracks allen Schatz sol auff die Schiffe holn.
Ich sah Osirens Bild, das niemand noch geschätzet.
Und künstlich von Schmaragd zusammen ist gesetzet,
Neun Elenbogen hoch, gleich aus dem Tempel ziehn.
Cleop. Ihr Götter! Ist August so gottlos' und so kühn;
Das er die Tempel sich nicht scheuet zu berauben?
Diom. Ja, wo Cleopatra wil Dolabellen glauben,
Was er ins Ohr mir bließ, wird heut Agrippa noch
Sie rauben auff sein Schiff. Cleop. Wol! laßt der Römer Joch
Zerbrechen, den August auch sterbende verlachen.
Weil Menschen ärger sind, mit Schlangen Hochzeit machen.
Komm, angenehmes Thier! komm, komm und flechte dich
Um diesen nackten Arm! vermähle durch den Stich
Der Adern warmen Kwell dein züngeld-tödtend Küßen.
Wie? wilstu nur dein Maul durch Feigen-Safft versüssen?
Ist unsre Marmel-Haut nicht Stich und Gifftes werth,
Das die Verdammten offt eh' als ein Blitz verzehrt?
Soll mir zur Straff auch denn itzt Schlangen-Gift gebrechen?
Diom. Laß mich, Cleopatra, versuchen vor ihr stechen;
Und meine Nebligkeit bewehren durch den Tod.
Sie sticht. Schaut ihr's, die Haut ist nur ein wenig roth.
Charm. Hilff Himmel! fällt er doch schon todt zur Erde nieder.
Babia. Es ist kein Puls mehr dar; das Gifft hat seine Glieder
Bereit in Eyl verkehrt. Cleop. Der treue Knecht erwirbt

Jhm Rhum und lehret uns: wie sichs so leichte stirbt;
Ja er beschämet uns: daß wir so zärtlich sterben.
Belisam. Die Schlange die den Knecht so schleunig ließ verderben,
Sticht nicht Cleopatren, weil das Verhängnüs ihr
Vielleicht die Zunge hält. Cleop. Mahlt mir solch Ding nicht für.
Sie hat den Arm verschmeht, sie dürstet nach den Brüsten.
Komm her. Weil ich den Tod verdient mit meinen Lüsten.
Nun stich! und sauge Gifft, wo mancher Rosen-Mund
Vor Milch und Honig soog. Sie beißt! ich werde wund.
Jch fühle Schlaffsucht schon und Ohnmacht mich befallen.
Charm. Ach schenckt das Glück uns denn nichts anders ein als Gallen!
Cleop. Kommt, Liebste, nehmt von uns den letzten Kuß noch an!
Salamb. Sie bebt, sie schläffet ein; Es ist um sie gethan!
Charm. Erbebend Donner-schlag! der Marck und Bein durchfähret!
Das Hertz in kaltes Eiß, das Aug' in Stein verkehret,
Daß das gefrorne Blut der Adern Röhr verschützt,
Von dem die starre Thrän' im eignen Kwell ersitzt!
Wo fällt die Göttin hin? der Abgott unsrer Seele?
Sinckt ihrer Augen Sonn' in so kohl-schwartze Höle?
Umb: daß er Lieb' und Licht allbar erwecken mag?
Soll ihrer Glieder Schnee die Nacht verkehr'n in Tag?
Wil ihr benelckter Mund im Grabe Blumen sämen?
Des Abgrunds finstre Klufft ein Paradiß beschämen?
So geht Egypten-Land der Ost-Welt Lust-Haus ein,
Und dessen Himmel wird itzt eine Hölle sein!

Zu pag. 128: namentlich von Marino. Giambattista Marino (auch Marini) geb. zu Neapel 1569, st. 1625. Vgl. über diesen berühmten — oder wenn man so will: berüchtigten Dichter, den Stifter einer eigenen, über Italien, Spanien, Frankreich und Deutschland sich ausbreitenden Poetenschule Bouterwek II, 386—402.

Zu pag. 131: Das allegorische Festspiel. Dahin gehören namentlich die Stücke der Joh. Christ. Hallmann (geb. 1650, st. 1704), August von Haugwitz (seine Schuldige Unschuld oder Maria Stuarda Königin von Schottland erschien 1683), Sigmund von Birken (1626—1681), Simon Dach (geb. 1605, st. als Prof. zu Königsberg 1659), A. Bohse, genannt Talander (1661—1730) und vieler Andern mehr. Vgl. im Allgemeinen Gervinus III, 417 fgg. Bouterwek X, 277. 326. u. s. f.

Zu pag. 131: Das Schäferspiel. Jhren ersten Anfang nahm die Schäferpoesie (die sich bekanntlich keineswegs auf die dramatische Form beschränkte: vielmehr, wie dem allegorisch-politischen Festspiel die höfisch-politischen oder galanten Romane, so dem dramatischen Schäferspiel geht eine umfangreiche Literatur von Schäferromanen theils vorauf, theils zur Seite, zu geschweigen von den unzähligen lyrischen Gedichten desselben Stils) allerdings unter den Gelehrten, in den poetischen Orden und Akademien, welche dieselben, in nächster

Nachahmung der Italiener, unter sich bildeten. So namentlich der schon früher (bei Gelegenheit des Joh. Klay) erwähnte Pegnitzsche Blumen- oder wie er auch heißt: Orden der Pegnitzschäfer zu Nürnberg, aus dessen Mitte gleich bei seinem Entstehen (1644) „Pegnitzische Schäfergedichte, in den Berinergischen Gefilden angestimmet von Strefon und Clajus“ (d. i. Harsdörfer und Klay) u. dgl. m. hervorgingen. Unsre Leser wissen indessen bereits, daß es von diesen gelehrten zu den höfischen Spielereien nicht eben weit war: und so hat denn auch die Schäferpoesie ihre hauptsächlichste Ausbildung (als dramatisches Gedicht oder eigentliches Schäferspiel) in der That vornämlich an den Höfen erhalten. Der Stil derselben wurde hauptsächlich durch Hofmannswaldau's Treuen Schäfer, nach Guarini's berühmtem Pastor fido (erschien 1585, s. den Auszug bei Bouterw. II, 359 fgg.), bestimmt. Vgl. im Allgemeinen Bouterw. X, 253 fgg. Gervinus III, 417. — Ueber die komischen Schäferscenen, die schon um Mitte des XVI. Jahrh. als Zwischenspiel in Geistliche und Schuldramen eingeschoben wurden, s. ebendens. III, 101. Doch möchte sich zwischen diesen und den späteren (höfischen) Schäferspielen wohl schwerlich ein Zusammenhang begründen lassen.

Zu pag. 131: Spuren eines deutschen Singspiels ꝛc. Vgl. Gervinus III, 225. Von den Ayrer'schen Singspielen hat Tieck eines mitgetheilt: Deutsch. Th. I, 184 fgg.

Zu pag. 132: Als die erste deutsche Oper gilt jene Daphne ꝛc. Auch diese ist bei Tieck II, 61—80 abgedruckt. Da dieselbe zugleich als Probe der oben erwähnten Schäferspiele dienen kann, so wollen wir hier ein Bruchstück davon einrücken. — Den „Vorredner“ macht Ovidius, das fürstliche Brautpaar (Georg II. Landgraf von Hessen, vermählte sich mit Maria Eleonora, Schwester des Kurfürsten Johann Georg I. von Sachsen) haranguirend, die Bedeutung des Festes verkündigend. Darauf eröffnet folgendes Terzett der Hirten den ersten Akt:

Der erste Hirt.

Unter diesem Schatten hier
Liegt das grimme Wunderthier:
Ihr Hirten weicht, geht weg ihr Schäfferinnen.
Schawt daß kein Ast sich nicht bewegt,
Daß kein Geräusche sich erregt,
Es wird sonst ewer innen.

Der andre Hirt.

So müssen wir dann aus gefahr
Die süssen Felder meiden,
Vnd können vnser Vieh vnd weissen Lämmerschar
Nicht sicher weiden?

Der dritte Hirt.

O Jupiter der du mit Donnerflammen
Erschütters See und Land,
Nimb deinen Blitz vnd Hagel gantz zusammen,
Beuth her die starcke Hand.
Komm vns Armen doch zu stewer
Wieder dieses Vngehewer.

Der erste Hirt.

Umb diesen Wald vnd Schatten haben wir
Bißher gesehn das Blutgetrenckte Thier.
Echo. Hier.

Wie daß ich jetzund sicher bin?
Ists weg, ists anderswo dann hin?
Echo. Hin.
Ich weiß nicht wie ich doch diß Ebenthewer deute,
Kömpt es inskünfftig auch noch wieder für vns Leute?
Echo. Heute.
Ach! ach! wer dann tröstet mich
Wann das Thier lasset sehen sich?
Echo. Ich.
Wer bist du welcher mir verheischt so grosse Wonne,
O bester Trost den je beschienen hat die Sonne.
Echo Die Sonne.
Bist du der Gott auß Delos welcher sich
Mir zeigen will? O Sonne hör ich dich?
Echo. Ich dich.
Du du hast Pfeil vnd Krafft; drumb stewre der Gewalt
Der grimmen Bestien, o Phebus, alsobald.
Echo. Bald.

Apollo.

So ist dann nun dem Drachen
Durch meines Bogens macht
Gestillt der wilde Rachen.
Umbringt ihn nun die Nacht
Der vor die Pest der Erden
Die schew der Menschen war?
Ihr Hirten bringt die Heerden;
Ihr seyd nun auß Gefahr.
Ihr Nymphen windet Krentze,
Hegt schöne Lobetäntze,
Kompt kühnlich in den Wald,
Singt daß die Heid' erschallt.
Das Thier wird nicht forthin
Die Lufft vergifften können,
Und Kranckheit nach sich ziehn.
Erfrischet Hertz vnd Sinnen;
Die Wangen müssen nun auch nachmals nicht verbleichen,
Sie sollen Lilien vnd roten Rosen gleichen;
Dann die Schlang' ist vmbgebracht
Die euch Kummer hat gemacht.

Chor der Hirten.

Du grosser Gott der du den Fewer-Wagen
Rings umb den schönen Himmel führst,
Der du den Tag so offt es pflegt zu tagen
Mit einem güldnen Mantel zierst,
Daß der helle Schein sich bringet.
Durch der finstern Nächte ruh,
Daß vns klares Liecht vmbringet,
O Apollo, das machst du.

Daß auff den Frost diß grosse Rund der Erden
Sein graues Winterkleid ablegt,
Daß Wiesen, Feld vnd Wald verjünget werden,
Daß des Geflügels Heer sich regt,
Daß sie in den Lüfften fliegen,
Vnd vns lieblich singen zu,
Daß die Bäume Blätter kriegen,
O Apollo, das machst du.

Du Künste-Gott, du Artzt, du Traum-außleger,
Du Senger-Fürst, du Kraußpenhaar,
Du jmmer-jung, du Meister aller Jäger,
Von dir kömpt alles gantz vnd gar;
Doch dein Pfeil vnd schneller Bogen,
Deines güldnen Köchers Pracht,
Wird dem allen fürgezogen
Was dich sonst berühmet macht.

Wer kundt ohn dich, O Phebus vberwinden
Das wilde Gifft- und Flammenthier?
Komm, Cynthius, laß frische Kräntze binden
Vmb deiner gelben Haare Zier:
Laß die Blumen so wir haben,
Dir, O Vater, lieber seyn
Als der edlen Palmen-Gaben,
Vnd der Cedern reichen Schein.

Auch Gryphius, wie oben erwähnt, hat einige Singspiele geschrieben; daß sein Ton sich von dem Opitzschen zum Theil sehr merklich unterscheidet, mag folgende Probe aus dem Piastus (Ged. 642) beweisen — auch darum von Interesse, weil sie zugleich erkennen läßt, wie roh im Grunde die höfische Feinheit war und welche Unflätereien Gnade fanden vor derselben Etikette, die sonst nicht wählerisch genug sein zu können schien:

Knecht Stranßky. Magd Bille.
Stranßky taumelt und jauchzet.

Bille. Hast du dich schon toll und voll gesoffen,
Eh ein Gast noch an die Taffel sitzt!
Stranßky. Sage mir, was hab ich sonst zu hoffen!
Muß man nicht arbeiten, daß man schwitzt?
Bille. Ja! dein Arbeit! solt es Fressen gelten,
Da kanst du vor zweymal zwey bestehn!
Stranßky. Plapperkopff! was hast du mich zu schelten?
Wird es denn auf deinen Beutel gehn?
Bille. Ja wie lange wird der Vorrath währen!
Wenn man den so liederlich verprašt.
Stranßky. Ho! wir werden heute nicht verzehren,
Was verhanden. Gehe du und fast'.
Bille. Faste du, du Fresser sonder gleichen!
Toller, voller, grober Esels-Kopff.
Stranßky. Hütte dich; wo ich dich werd erreichen,
Daß ich dir die Fresse nicht verstopff.
Bille. Du verstopffen? Krieg ich dir die Haare,
Glaube, daß ich dich recht zausen wil.
Stranßky. Daß der Durst dir in den Rachen fahre!
Steh ich hier, und bin dein Affenspiel?
Ein ander Diener. Holla! kommt herein, der Koch läst sagen,
Daß es Zeit die Speisen auffzutragen:
Bille. Ja wenn einer dich ins Bette trüge!
Seht, was er vor krumme Gänge macht!
Stranßky. Wenn ich mich schon zehnmal mit dir schlüge,
Würd ich doch von Klügern ausgelacht rc.

Im Uebrigen über die Entstehungsgeschichte und erste Ausbreitung der deutschen Oper vergl. die sehr lehrreiche Zusammenstellung bei Gervinus III, 475 fgg.; wir werden in den Anmerkungen zur nächsten Vorlesung darauf zurückkommen.

Zu pag. 132: Die Wirthschaften. Näheres darüber bei Flögel, Gesch. d. Grotesk. p. 241, sowie bei Plümicke, Theatergesch. v. Berlin p. 58. Den besten Begriff von dieser Art von Spielen kann man sich aus den dazugehörigen

Gedichten machen, dergleichen uns bei Caniß (geb. 1654 zu Berlin, st. als Kurbrandenbg. Geheimerath 1698; seine Biographie hat Varnhagen von Ense, biogr. Denkwürdigkeiten IV, 191 fgg. geschrieben), p. 199 fgg. der Königschen Ausgabe von 1727, bei König selbst (geb. 1688 zu Eßlingen in Schwaben, st. 1744 als Hofceremonienmeister zu Dresden), p. 452. 539 der Rost'schen Ausgabe der Ged. v. 1745 u. s. w. aufbehalten sind. Z. B. (Königs Ged. p. 488 fgg.):

Scherz- u. Sinngedichte
über
die Wirthschaft
der Französischen Bauern,
Italienische Comödie, Berghauer und Norwegische
Bauern,
bey dem Beschlusse
des dreßdnischen Carnevals 1728.

Wirth.
Se. Kgl. Maj. von Pohlen.

Bey diesem grossen Wirth in Dienste sich begeben,
Ist süsser, als in Freyheit leben.
Pracht, Anstalt, Ueberfluß und Ordnung fehlt hier nicht.
Weil nichts in diesem Hauß als Eigennutz gebricht.
Sein Hertz ist ohne falsch und unverfälscht sein Wein,
Drum kehren gar bey ihm gekrönte Häupter ein.
Nicht wahr? das Sprichwort trifft recht zu bey diesem Feste:
So wie der Wirth, beschert ihm Gott die Gäste.

Wirthin.
Die Frau Fürstin von Teschen *).

Die so verständig ist, die so wohl weiß zu leben,
Die weniger gewohnt, zu nehmen, als zu geben,
Und die man von Natur so gastfrey stets erblickt,
Hat sich, vor andern, hier zur Wirthsfrau gut geschickt.
Es thut ihr auch der Wirth vergebens nicht die Ehr,
Sie kennen sich nicht erst von ehegestern her,
Drum werden sie sich auch zusammen wohl vertragen;
Doch, was wird, wann er kommt, mein lieber Landsmann sagen?

Das erste Paar Schaffner.
Herr Oberhofmarschall, Baron von Löwendal, Frau Coronzowa, Gräfin Branizka.

Der sonst gewohnt mit Ruhm vom Abend biß an Morgen
Für eines Königs Hof zu sorgen,

*) Bekanntlich eine der frechsten unter den zahl- und zumeist auch schamlosen Maitressen Augusts des Starken, frühere Gräfin Lubomirska: s. Pöllnitz im Galanten Sachsen, p. 155 fgg. der (deutschen) Ausgb. Frankf. a. M. 1739.

Wird heute gern, wie ich gedenke,
Dem Wirth zu Lieb, ein Schaffner in der Schenke.
Die Schaffnerinn, die schon so reichlich angeschafft,
Als unser Adlerwirth eh krank bei ihr gelegen,
Die ihn so wohl gewust zu warten und zu pflegen,
Daß ihr ein jeder hier verbunden und verhafft,
Wird heut auch hier den Gästen zeigen
Daß gute Lebensart und viel Verstand ihr eigen,
So wie im ersten Blick ihr Angesicht
Von ihrer Römischen und edlen Schönheit spricht u. s. w.

Interessant ist auch die „Handwercks-Wirthschaft," abgehalten bei dem berühmten Besuch Friedrich Wilhelms I. von Preußen in Dresden, im Jahre 1730, der auch durch das Lager von Mühlberg (König's Ged. 188 fgg.) gefeiert ward und auf dem bekanntlich auch Friedrich der Große seinen Vater begleitete: s. bei Fr. Förster: Fried. Wilh. I. König v. Preußen, I, 325 fg.; Ged. von König, 505—539. Es treten darin alle nur möglichen Handwerker auf, Paarweise, bis herab zum „Balbier" (p. 521) und zum „Feuermäuerkehrer" (p. 533); der Kurfürst selbst agirte als Kürschner. — Die Canitz'schen Gedichte beziehen sich ausschließlich auf die Wirthschaften des Brandenburger Hofes, über welche, wie im Allgemeinen über das Theaterwesen unter Friedr. Wilh. I. das vortreffliche Kapitel in dem Försterschen Buche, I, 299—318.

Zu pag. 133: Das Ballet. Einige der ältesten Ballete werden in Koch's Compendium rc. angeführt, z. B. „Ballet welches die Herren Landtgrafen zu Hessen Georg vnd Johann bey dem fürstlichen Kindtaufen introduciret. Marburg 1639." Ferner David Schirmer's (s. Gerv. III, 271. 422) „Ballet von dem Paris und der Helena in Dresden auf dem Riesensaale gehalten, 1650." u. s. w. Vgl. Gerv. III, 460 fgg. — Ueber die ungeheuren Kosten dieser Ballete (die, wenn wir den überladenen, rohen Geschmack des Zeitalters in Anschlag bringen, wohl nicht einmal durch verhältnißmäßige wirkliche Pracht aufgewogen wurden) vgl. unter Anderm die Notiz aus einem Briefe Winckelmann's (Bd IX, p. 28) bei Barthold, die geschichtl. Persönlichk. in Casan. Mem. I, 212, wonach der Dresdner Hof noch kurz vor dem siebenj. Kriege 36000 Thaler für ein einziges Ballet vergeudete! Daß dergleichen auch früher (im XVI. Jahrhundert) nicht billiger gewesen, beweist die Notiz in Reichardt's Theaterkal. 1799, p. 36. Was für Summen mag nun erst der Matador dieser Vergnügungen, August der Starke, daran verschwendet haben! —

Bei dieser Gelegenheit, zum Schluß dieser Anmerkungen, will ich auch über gewisse Aeußerlichkeiten des damaligen Theaters, wie Theaterstunde, Eintrittpreis rc. noch einige Notizen beifügen, welche, aus Schlager's oftgenanntem Buche entlehnt und also ursprünglich nur die Wiener Bühne betreffend, doch zugleich auch für die übrigen Theater eine, wenigstens annähernde Giltigkeit haben werden.

In Wien fing das Theater bis gegen Ende des XVII. Jahrhunderts schon um vier Uhr an, halb bei Tages- halb bei Kerzenlicht, so daß es um sechs, höchstens sieben Uhr beendigt sein konnte: eine Einrichtung, welche der derzeitige Mangel an öffentlicher Beleuchtung nothwendig machte und die deshalb auch

obrigkeitlich verordnet war (Schlager, 246. 258). — Die Eintrittspreise waren obrigkeitlich festgesetzt; sie stiegen von einem Groschen für einen Platz zu „ebner Erdt" und zwei Groschen auf den für „das adeliche Frauenzimmer und Cavalier zugerichten erhechten Pankhen und Bünen" bis auf zwei und vier Groschen, je nach den Theatern. Doch scheinen diese Preise bald erhöht zu sein: schon 1658 zahlte man sechs und zwölf Kreuzer, Anfang des achtzehnten Jahrhunderts aber wurde eine ganze Loge sogar schon mit einem Dukaten bezahlt. S. Schlager a. a. O. 246—248. 251. 252. Vgl. auch die unten mitzutheilenden Bruchstücke von Theaterzetteln rc. — In Berlin, zur Zeit Friedr. Wilh. I. kostete „der Premier-Platz 8 Gr., auf den andern Platz 6 Gr., auf den dritten 4 Gr. und auf den letzten 2 Gr. Der Anfang ist präcise um 5 Uhr." Siehe Förster a. a. O. 313. —

Fünfte Vorlesung.

Die Volkskomödie; der Hanswurst. Haupt- und Staatsactionen; Hanswurstkomödie. — Zustand der Schauspielerwelt: wandernde Truppen; Veltheim, Stranitzky. Der Komödienstreit. Puppentheater.

In dem neulichen Vortrage beschäftigten wir uns mit der Geschichte des deutschen Theaters von Ende des sechzehnten bis in das erste Viertel des achtzehnten Jahrhunderts, während eines Zeitraumes also, den ich Ihnen schon früher als die Irr- und Wanderjahre der deutschen Literatur, eine Epoche ausschließlich formaler, conventioneller Bildung bezeichnet hatte. Diesen allgemeinen Charakter der Zeit fanden wir nun auch in den besondern Schicksalen des deutschen Theaters bestätigt. Wir begleiteten dasselbe durch die verschiedenen Kreise, welche es, analog der übrigen Entwicklung der Nation, in dem angegebenen Zeitraum durchlief; wir sahen namentlich, wie zuerst die Geistlichkeit, dann die Gelehrten, endlich die Höfe sich des Theaters bemeisterten; wir schlossen zuletzt mit der Frage, was nun, diesen abgesonderten Kreisen gegenüber, der schaulustigen Menge des Publikums, der eigentlichen Masse des Volkes übrig blieb.

Zwar Sie wissen, wie es in jenem Zeitalter, dem Zeitalter der Karl Stuarte, der Ludwig der Vierzehnten, in Europa überhaupt, zumal aber in Deutschland mit dem Volke stand. Jene nationale Bewegung, welche die kirchliche Reformation in Deutschland begleitet und die auch hier einige kurze Augenblicke hindurch den Grund zu einem freien poli-

tischen Dasein, einem selbständig volksthümlichen Staatsleben zu legen versprochen hatte, war längst vorübergerauscht; eine neue weltliche Herrschaft, eine Souverainetät der Fürsten, in einem Umfange, wie man sie ehemals kaum nur zu ahnen vermocht, hatte, in riesenhaft beschleunigtem Wachsthum, auf den Trümmern der gebrochenen geistlichen Herrschaft sich erhoben. Wie, meiner neulichen Darstellung zufolge, die ganze Literatur, von allem volksthümlichen Inhalt entleert, sich endlich in Hofdichtungen und Festspiele verlief, ja wie unsre gesammte literarische Entwicklung schließlich keinen anderen Zweck, kein höheres Ziel gehabt zu haben schien, als Hofdichter zu liefern für den Bedarf unsrer Könige: so auch praktisch waren die Höfe, die Sitze fürstlicher Macht und fürstlichen Glanzes, zugleich die allgemeinen Ziele alles Drängens und Treibens, die wahren Brenn- und Mittelpunkte aller Cultur, aller Bildung, aller künstlerischen Bestrebungen geworden. Es hatte, mit Einem Worte, jene Zeit der Schmach und der Selbsterniedrigung begonnen, wo der für den treuesten Unterthan, den besten Bürger galt, der sich am Tiefsten vor der Macht zu beugen, am Geschicktesten zu schmeicheln, am Demüthigsten anzubeten verstand: — eine Zeit, die von da ab zum Mindesten zwei Jahrhunderte hindurch auf dem deutschen Volke gelastet, seine beste Kraft gebrochen, sein edelstes Blut vergiftet hat, ja deren Reminiscenzen noch zu dieser Stunde manch fürstliches Haupt mit verlockendem Schmeichelhauch zu umschweben scheinen. Die Fürsten waren Alles, das Volk nichts! sie die Zähler, das Volk ewig nur die Nullen, eine weggeworfene, rechtlose Masse, nur eben gut genug, mit dem Schweiß seiner Arbeit den Glanz jener fürstlichen Existenzen zu bezahlen oder sich verkaufen oder todtschießen zu lassen im Dienst einer Politik, die wiederum keinen andern Zweck, keinen anderen Inhalt hatte, als einzig und allein das Interesse der Regierenden — und das Alles, wohlgemerkt, „von Gottes Gnaden!"

Wie, unter diesen Umständen, hätte das Volk dazu gelangen sollen, sich eine eigene Literatur, geschweige denn eine eigene Bühne zu schaffen? In diesen geknechteten, unfreien Herzen, wie wäre es möglich gewesen, daß der Baum der Bildung Wurzel geschlagen? In dieser gedrückten, schwülen Atmosphäre, in der Dunkelheit dieses Sklavenstandes, wie

hätte sie sich hier jemals entfalten mögen, die lichtgewöhnte, die Blüthe der Dichtung und der Kunst?!

Auch in der Literatur hatte der höfische Einfluß, befördert und verbreitet durch dienstfertige Gelehrte, die gern für ein fürstliches Diplom, einen Orden, einen Titel, alle Wahrheit der Wissenschaft, alle Würde der Kunst preisgaben — auch in der Literatur, sage ich, hatte der höfische Einfluß alle anderen Richtungen überwunden und bei Seite gedrängt. Statt jener alten treuherzigen Volksbücher und Schwänke, die ehemals, ein klarer Spiegel seines eigenen Daseins, unser Volk erfreut und unterhalten hatten, versenkte man sich jetzt, in unterthänigster Neubegier, in dickleibige Hof- und Staatsgeschichten, vielbändige Romane, die unter grillenhafter Verhüllung allerhand fürstliche Abenteuer, hohe und höchste Liebesgeschichten, höfische Intriguen und dergleichen wichtigste Dinge mehr zu Markte brachten; statt jener süßen Melodieen des Volksgesangs, jener köstlichen Lieder, die ehemals von Dorf zu Dorf, von Landschaft zu Landschaft die deutschen Grenzen erfüllt hatten, trillerte man jetzt Arien und welsche Melodieen, wie sie bei Hofe Mode waren. — Was namentlich das Theater angeht, so habe ich Sie bereits am Schluß meines neulichen Vortrages darauf aufmerksam gemacht, wie die besondern höfischen Formen desselben, das allegorische Festspiel, die Oper ꝛc. sich keineswegs auf die Höfe und deren nächste Nachbarschaft allein beschränkten, sondern wie sie weit darüber hinaus auch die bürgerlichen Theater, die Theater der Reichs- und Handelsstädte, überwucherten, und wie endlich sogar in der Oper und deren allgemeinster Verbreitung fast alle anderen Gattungen der damaligen dramatischen Literatur zu Grunde gingen.

Was Wunder denn, daß auch die große Masse des Volks diesem allgemeinen Zuge des höfischen Lebens zu folgen anfing? daß auch sie, unfähig, sich eine eigene Bühne zu schaffen, vielmehr sich nährte (daß ich so sagen darf) von dem Abfall der höfischen Theater? daß auch sie, vergessend jene einfachen, jene ungeschickten, aber lebenswahren, aber volksthümlichen Gebilde, mit denen ehemals Hans Sachs seine Zeitgenossen belustigt hatte, gleichfalls lüstern ward nach dem Schwulst der Tragödien, nach dem Prunk großartiger Festspiele, nach der üppi-

gen Pracht der Opern und Ballete und dem ganzen übrigen Spektakel, der damals bereits die Höfe der Fürsten, die Städte der Bürger erfüllte?

Und so ist in der That die Volksbühne des siebzehnten, bis tief in die Mitte des achtzehnten Jahrhunderts, nichts Anderes, als die carrikirte, gleichsam die ins Grobe übersetzte höfisch-gelehrte Bühne: ein Wechselbalg, möchte man sagen, eine phantastische Unform, zusammengesetzt aus den Trümmern ehemaliger hochtrabender Tragödien, prächtiger Opern, glänzender Ballete, eine Armensuppe, zusammengebraut aus dem Abfall fürstlicher Tafeln, den Ueberresten vornehmer Vergnügungen —: eine Hütte statt der goldverzierten Bühne, ein Stall statt eines Opernhauses, Goldpapier statt ächter Treffen, kreischende Trunkenbolde statt kunstfertiger Sänger, ja Puppen endlich und hölzerne Maschinen statt lebendiger Darsteller: aber immer doch in beiden derselbe Inhalt — oder richtiger, dieselbe Inhaltlosigkeit!

Allein daß ich nicht zu viel behaupte: zwar keine eigene dramatische Gattung vermochte das Volk sich zu schaffen, es vermochte nicht, dem Theater der Geistlichen, der Gelehrten, der Höfe eine eigene unabhängige Bühne des Volkes zur Seite oder gar gegenüber zu stellen: aber so erschuf es sich wenigstens eine eigene dramatische Figur, so brachte es eine Maske wenigstens zu Stande, in welche, aus allen andern Positionen vertrieben, das volksthümliche Bewußtsein, wie in eine letzte, sicherste Schanze, sich rettete. Sie errathen, wen ich meine: die komische Figur des deutschen Theaters, den Hanswurst.

Es ist viel hin und her geschrieben und gestritten worden über den Ursprung dieser komischen Figur. Man hat ihre deutsche Herkunft verdächtigt und sie bald den Italienern zugeschrieben, bald auch jenen wandernden englischen Komödianten, von denen in einer früheren Vorlesung die Rede gewesen. Allein abgesehen, daß schon in den ältesten geistlichen Spielen, in den Mysterien selbst, ganz bestimmte und unzweideutige Anfänge einer komischen Person, eines privilegirten, ausdrücklichen Possenreißers sich vorfinden, abgesehen ferner davon, daß schon aus dem Jahre 1553, aus einer Zeit also, wo weder schon an jene englischen Komödianten, noch an irgend eine nachweisbare,

thatsächliche Einwirkung der italienischen auf die deutsche Bühne gedacht werden kann, eine Komödie des Peter Propst erhalten ist, in welcher bereits der Namen des Hanswurst vorkommt, ein Name bekanntlich, der zuerst von Luther in die Schriftsprache eingeführt worden ist — abgesehen von diesen und ähnlichen bestimmten und offenkundigen Thatsachen, so dünken mich diese komischen Masken überhaupt viel zu eng verwachsen mit dem Charakter und der speciellen Geschichte der Nation, welcher sie gerade angehören, als daß überhaupt jemals ein Volk von dem andern dergleichen Figuren hätte entlehnen können — oder auch nur entlehnen mögen.

Verstehen Sie mich recht: ich stelle nicht in Abrede, daß, nachdem diese Figuren einmal vorhanden waren, mit den übrigen wechselseitigen Berührungen der verschiedenen Nationalitäten nicht auch diese komischen Masken sich berührt und, in Diesem oder Jenem, auf einander eingewirkt, diesen oder jenen Zug, eine Tracht, eine Manier, selbst einen Namen von einander entlehnt haben werden. Was ich behaupte, ist nur dies, daß dieselben überall, bei den verschiedenartigsten Völkerschaften, selbständig, je nach dem Charakter des Volkes, entstanden sind, sogar daß sie, unter Einwirkung gewisser gleichartiger Umstände, als eine nothwendige Seite des Volkslebens selbst, auch überall mit Nothwendigkeit entstehen mußten. Weise und Gelehrte mochte eine Nation der andern borgen sowohl wie abborgen: ihre Narren dagegen mußte jede sich selbst erzeugen.

Der wahre Grund der ganzen Erscheinung aber scheint mir dieser zu sein.

Ueberall und zu allen Zeiten ist der Witz die letzte, ohnmächtige Waffe unterdrückter Personen wie Völker gewesen; es soll in Megara gewesen sein, unter einer Bevölkerung, welche die alten Athener ungefähr ebenso behandelten, wie die Spartaner ihre Heloten, unter einer Bevölkerung also von Sclaven und Knechten, wo die Komödie überhaupt ihren Ursprung genommen. In der Negation des Witzes stellt sich das gedrückte Bewußtsein gleichsam wieder her; es ist eine ideelle Befreiung, wo die praktische, thatsächliche unmöglich ist. Ich kann meinen Gegner nicht factisch vernichten: wohlan, so mach' ich einen Witz

über ihn, ich lache ihn aus, ich stelle durch den Sieg des Gedankens meine Freiheit theoretischer Weise vor mir selbst wieder her.

Denn wohl zu merken: es ist ein großer Unterschied zwischen der einzelnen komischen Person und der Gesammtheit des komischen Kunstwerks, zwischen einzelnen Witzen und Späßen und dem großen Ganzen einer in sich fertigen humoristischen Weltanschauung. Diese allerdings kann, wie alles wahrhaft Edle und Werthvolle, nur in der gereinigten Luft der Freiheit gedeihen, nur aus dem Grunde eines freien, selbständigen Volkslebens vermag auch die köstliche Frucht des komischen Kunstwerks empor zu wachsen. Die Schmarotzerpflanze dagegen des bloßen Witzes, die spaßhaften Frechheiten des Hanswurst werden sich sogar mit Vorliebe an kranke, innerlich zerstörte Organismen anheften: gleichwie der faulste Sumpf, die giftigste Atmosphäre die buntesten Pilze zu erzeugen pflegt.

Solche Expectorationen des gedrückten Volksbewußtseins, das sich eben in ihnen ideeller Weise wieder herstellt und befreit, sind nun auch diese komischen Masken. Dieselben treten daher auch überall da erst auf, wo ein großer Bruch, ein jäher Zwiespalt in das Volksbewußtsein gekommen ist, wo mit Einem Worte, das Volk sich von sich selbst entfremdet fühlt, wo es sich einer Staatsverfassung, einer Bildung, einer Literatur gegenüber sieht, an der es selbst keinen Antheil hat, die nicht sein eigen ist, die es nicht kennt, nicht begreift, nicht innerlich besitzt, von der es vielmehr, als von einem Fremden, äußerlich Auferlegtem, beängstigt und verdrossen wird.

Vergleichen Sie, um Sich dies Verhältniß noch deutlicher zu machen, die komischen Figuren der alten Welt. Die antike Welt, die Welt der Griechen, als welche jenen Bruch des Bewußtseins nicht kennt, in der vielmehr der Staat, die Kunst, die Religion ꝛc. jederzeit nur der reine, unverkümmerte Ausdruck des allgemeinen Bewußtseins waren, kannte eben deshalb auch jene abstracten komischen Figuren, jene allgemeinen Witz- und Spaßmacher, jene Harlekine und Hanswurste der modernen Welt gleichfalls nicht. Vielmehr die komischen Figuren der alten Welt ruhen auf der Grundlage der concreten Verhältnisse, es sind wirkliche, erfüllte Charaktere, welche die positiven Zustände der Gesellschaft, des

Staates u. s. w. wiederspiegeln und deren jede daher auch ein eigenes, individuelles, ein bestimmtes persönliches Dasein behauptet. Erst wie das antike Leben selbst hinwelkt, wie der Widerspruch der Reflexion die großartige compacte Einheit des antiken Bewußtseins allmälig zersetzt, wie (um es kurz zu sagen) die alte Welt von sich selbst abfällt, sich selbst verloren geht: da erst, mit der Blüthe des übrigen Lebens, schwinden auch die concreten komischen Figuren der alten Bühne, die Strepsiades, die Kleon, die Lamachos, zu stereotypen Vormündern, Schmarotzern, Sklaven zusammen; die Carrikatur wird zur Abstraction, die komische Persönlichkeit zur komischen Maske —: wiewohl auch diese noch immer einen Vorzug gegen die Hanswurste der Neueren behält, darin, daß jene, die Figuren der Alten, wenigstens immer noch die reale Grundlage eines bestimmten Standes, einer positiven Wirklichkeit unter sich hatten, die modernen Hanswurste dagegen nichts sind als Narren, Narren an sich, völlige, abstracte, inhaltlose Narren.

Auch dies verdient beachtet zu werden und ist daher mit Recht auch von einigen Schriftstellern bereits hervorgehoben worden, daß der Name dieser komischen Person bei den Modernen (denn die Alten, wie sie die Sache nicht hatten, so hatten sie auch keinen eigentlichen Namen dafür) durchgängig von irgend einer nationalen Speise, einem Lieblingsgericht des gemeinen Volkes entnommen ist. So haben die Italiener ihren Signor Maccaroni, die Engländer ihren Jack Pudding, die Franzosen ihren Jean Potage; so haben wir Deutsche selbst, neben dem Hanswurst, einen Hans Pickelhäring, Hans Knappkäse u. s. w. Es ist also das allergemeinste, das ursprünglichste, derbste, realste Bewußtsein, das sich in diesen Figuren verkörpert: ein Bewußtsein, so allgemein, so ursprünglich, zugleich so roh, wie der Trieb der Nahrung, die Lust an jenen derben, volksthümlichen Speisen, deren Namen sie führen. — Der Conflict nun dieses allgemeinsten, unmittelbarsten Bewußtseins, im Gegensatz zu den fremden, unverstandenen, so zu sagen unverdaulichen Elementen eines complicirteren Zustandes, einer ausschließlichen, feineren Bildung, ist die wahre Quelle, ihn durch fröhliches Gelächter zu lösen, sich durch Spott- und Witzworte an ihm gleichsam zu rächen, der Zweck und die Aufgabe dieser komischen Figuren.

Eine solche Zeit nun aber der Spaltung und der nationalen Entfremdung war auch jene Epoche, mit welcher wir uns hier beschäftigen: und ist es daher dem Charakter dieses Zeitraumes vollkommen angemessen, daß der Hanswurst, gleichsam ein umgekehrter Chor der Tragödie, dasselbe durch seinen ganzen Verlauf treulich begleitet. Er tritt, wie erwähnt, und von allen vorläufigen Erscheinungen abzusehen, bereits in den funfziger Jahren des sechzehnten Jahrhunderts auf, in dem frühesten Anfang also unsrer Epoche; seine Vertreibung von der Bühne durch Gottsched im Jahre 1737 fällt mit dem Schluß derselben zusammen, ja man kann behaupten: sie ist dieser Schluß selbst. — Während dieser ganzen zweihundertjährigen Epoche giebt es, mit alleiniger Ausnahme des strenggelehrten Dramas, das überall viel zu vornehm war und sich viel zu ängstlich an das Muster der Alten anschloß, um auch nur einen leisesten Widerschein, einen dünnsten Hauch volksthümlichen Bewußtseins in sich aufzunehmen — es giebt, sage ich, während dieser ganzen Epoche kaum Ein Stück, in dem wir dem Hanswurst nicht begegneten. Konnte das Volk zu keiner offenbaren Anerkennung gelangen, konnte es sich keine eigne künstlerische Gattung erschaffen, mußte es zufrieden sein mit den Brosamen vom Tische der Reichen, nun gut: so wollte es doch wenigstens in der Maske des Narren überall dabei sein, es machte, in den spaßhaften Einfällen, den Brutalitäten und Tölpeleien des Hanswurst, überall gleichsam seine Faust in der Tasche, es legte Protest ein gegen die fremde gelehrte Bildung, die unnatürliche höfische Sitte, die geflissentliche Verschrobenheit des gesammten geselligen Lebens — und sollt' es nur durch ein Schimpfwort, eine Unfläterei, eine Zote sein, die es, voll komischen Uebermuthes, hineinwarf in den Pomp der Tragödie, die zierlich gedrechselten Redensarten des höfischen Spieles, sogar in die Cadenzen und Triller der Oper. —

Selbst wo wir ihn am Wenigsten vermuthen möchten, in den geistlichen Spielen unsrer Prediger und Schulmeister, in der Verarbeitung biblischer Stoffe, war der Hanswurst keineswegs ein völlig ungesehner Gast. Noch im Jahre 1692 wurde in Berlin die Geschichte vom verlorenen Sohne dargestellt, also doch gewiß ein erbaulicher, geistlicher Stoff. Nichts destoweniger war auch hier Hanswurst die Hauptperson;

er prügelte sich im zweiten Akt mit einem Heiligen und zwei Teufeln dermaßen umher und verführte dabei so viel anstößige Redensarten und leichtfertige Witze, daß (wie die Geschichtschreiber anzumerken nicht versäumt) der anwesende Hof sich, voll hoher Indignation, noch vor dem Schlusse des Stückes entfernte.

Und doch, wie bereits erwähnt, war der lockere Bursche auch von den Festversammlungen der Höfe schon keineswegs mehr ausgeschlossen. Namentlich in jenen Wirthschaften, von denen ich Ihnen neulich erzählt und die, wie Sie Sich entsinnen werden, in der Regel von den fürstlichen Personen und deren nächster Umgebung selbst dargestellt wurden, kommt beinahe durchgängig auch ein Hanswurst vor — maskirt zwar, unter dem Namen des „Scheerenschleifers“: aber immerhin doch ein Hanswurst.

Es würde uns zu weit führen, wenn wir die manigfachen Metamorphosen dieser komischen Maske, besonders seitdem das Muster der Italiener wie auch der Franzosen, darauf einzuwirken anfing, hier des Näheren verfolgen wollten. Auch bedarf es dessen um so weniger, als der Hanswurst in der That, trotz aller äußerlichen Veränderungen, Zusätze und Erweiterungen, dennoch eine innerliche Entwicklung, eine eigentliche künstlerische Gestaltung und Ausbildung niemals gewonnen hat. Vielmehr als eine bloße Abstraction, eine herkömmliche, überlieferte Maske, steht er meistens ganz außer dem Organismus des Stückes: so weit sogar daß seine Rolle in der Regel, vorzüglich in späterer Zeit, vom Dichter gar nicht ausgeführt, sondern nur in allgemeinsten Umrissen angedeutet ward; die Ausführung selbst blieb dann der Stimmung des Augenblicks, dem Talent des Darstellers, oft auch nur seiner Unverschämtheit und Frechheit überlassen. —

Aus der Combination dieser beiden an sich so widersprechenden Elemente nun, dem volksthümlichen Bewußtsein in Form der abstracten komischen Figur und der Nachäffung der höfischen Spiele, speciell jener großen historisch politischen Allegorieen und Feststücke, sowie jener stelzfüßigen, blutdürstigen gelehrten Tragödien, von denen früher die Rede gewesen, entstand jene barocke, zwitterhafte Gattung, welche ich Ihnen bereits am Schluß meines neulichen Vortrages als diejenige angekündigt,

in deren kolossaler Formlosigkeit, wie in einem verzehrenden, wogenden Strudel, alle übrigen Gattungen sich auflösen, die wir aber zugleich, insofern nämlich in diesem Zeitalter von einer Volksbühne überhaupt gesprochen werden kann, in der That als das wahrhafte Volksschauspiel, das eigentliche populäre Drama dieser Epoche zu betrachten haben. Es sind dies die sogenannten Haupt- und Staatsactionen: eine Gattung, von der bis auf die heutige Stunde viel die Rede zu sein pflegt, sogar deren Name zum Sprichwort geworden ist — und über die es doch bis vor kürzester Frist schwer, wenn nicht gar unmöglich hielt, ein zuverlässiges, auf eigene Kenntniß gegründetes Urtheil zu fällen.

Die Haupt- und Staatsactionen nämlich, um dies gleich voraus zu schicken, sind niemals zu der Ehre eines eigentlichen literarischen Daseins gelangt; die Literatur, in ihrer gelehrten Abgeschlossenheit, hielt sich viel zu vornehm, diesen entarteten, mißgestalten Kindern des Volks, diesen Wechselbälgen der Kunst Eintritt in ihre geheiligten Grenzen zu verstatten. Eigenthum einzelner fahrender Truppen, von Mund zu Mund forterbend, in ewig wechselnder, flüssiger Gestalt, sind sie vermuthlich nur dem geringsten Theile nach aufgeschrieben, niemals aber in Druck gegeben worden; das Publikum, für das sie bestimmt waren, las nicht, es schaute nur. Unsre Kenntniß von ihnen beschränkte sich daher, seitdem sie selbst unter uns ausgestorben, lediglich auf wenig vereinzelte, zufällige Schilderungen, die wohl hie und da zu allerhand Hypothesen und Folgerungen aufforderten, zu einem bestimmten, nachweisbaren Resultat, einer abschließenden Kenntniß jedoch nicht zureichten. Erst in den allerletzten Jahren ist es der Sorgfalt einiger gelehrten Forscher gelungen, nicht nur eine ziemlich bedeutende Menge dahingehöriger Titel, Scenarien und Fragmente, sondern auch einige vollständige Stücke zu entdecken, und auf diese Art eine genügende historische Grundlage zu schließlicher Beurtheilung der ganzen Erscheinung herzustellen. — Was sich daraus für die Gattung im Allgemeinen abnehmen läßt, dürfte der Hauptsache nach Folgendes sein.

Das erste Erforderniß einer Haupt- und Staatsaction war, daß die darin auftretenden Personen alle vom ersten Rang, Kaiser, Könige und Fürsten, zum Wenigsten berühmte Helden, Tyrannen oder der-

gleichen, ja wenn gar nichts verfing, so doch zum Allermindesten berühmte Verbrecher, auf jeden Fall also distinguirte, denkwürdige Personen waren. Es ging hier wie überall in Deutschland: was von der geplünderten Freiheit noch ja etwa übrig geblieben war, das letzte, armselige Restchen von Eigenthum und Selbständigkeit, das gab das Volk selbst preis; die geringe Gelegenheit, welche diese wandernde Bühne ihm bot, sein eigenes Wesen vor sich selbst zu entfalten, volksthümliche Gestalten, volksthümliche Verhältnisse auf die Scene zu bringen — es fiel dem Volke nicht ein sie zu benützen. Ja so heruntergekommen war es, so abgenutzt, so überzeugt gleichsam von seiner eigenen Nichtsnutzigkeit, daß es sich selbst gar nicht mehr mochte, auch wo die Gelegenheit zu volksthümlicher Darstellung gewesen wäre. Vielmehr, wie gesagt, das ganze Streben ging auch in diesen Stücken aufwärts, in die Höhe, in die glänzenden Regionen der Höfe, des Glanzes und des Ruhmes. Es war, als ob das Volk, ausgeschlossen im Uebrigen von aller Gemeinschaft mit den Großen der Erde, dieselben zum Wenigsten auf den Brettern hätte erblicken wollen; wenigstens von der Bühne her sollte diese blendende Welt des Hoflebens, die in der Wirklichkeit so eng abgegrenzt war, sich seinen neugierigen Blicken erschließen; hier wenigstens, wenn nirgend anders, wollte man sehen, wie Könige und Kaiser mit einander verkehrten, wie Throne aufgebaut und gestürzt, Reiche gegründet werden und zerfallen; das Gewebe politischer Begebenheiten, in das sonst kein kleinster Blick verstattet war, sollte sich hier wenigstens in einem Spiegelbilde enthüllen, sei es auch in einem verzerrten. — In diesem Punkt war das Volk also völlig derselben Meinung, wie die gelehrten Dichter, die es bekanntlich als einen besonderen Grundsatz dramatischer Kunst aufgestellt hatten und durch allerhand Parallelen und Vergleiche zu erweisen suchten, daß die Tragödie, als die höchste Gattung der Poesie, sich auch ausschließlich nur mit höchsten und allerhöchsten Personen, mit Kaisern und Königen, Helden und Eroberern zu beschäftigen habe, sogar daß, streng genommen, eigentlich Niemand Tragödien schreiben dürfe, außer bloß fürstliche Personen. —

Das Zweite sodann und ebenso unentbehrlich, wie diese höchsten Herrschaften, war der Hanswurst. Auch er durfte in keinem dieser

Stücke fehlen. Vielmehr er ist der eigentliche Held derselben, ein König ohne Krone, ein Eroberer mit keinem andern Schwert, als mit dem Fuchsschwanz und der Pritsche — und doch ohne ihn, ohne seine Späße, seine Schwänke, was wär' es gewesen mit den Andern, den sogenannten, angeblichen Helden des Stückes! Hanswurst und König, tragisches Pathos und gemeinste Kneipenwitze wirbeln in diesen Stücken bunt durcheinander; ja wir dürfen annehmen, daß eben dieser rasche Wechsel der Situationen, dieser grelle Contrast der Farben, dies fortwährende gegenseitige Aufheben der beiden widersprechenden Elemente einen Hauptreiz dieser Gattung, ihre eigentliche fesselnde Macht gebildet haben. Das Volk (so scheint es) fühlte sich erhoben und befriedigt, daß zum Wenigsten sein Schattenriß, der Hanswurst, diese Quintessenz derbster, volksthümlicher Natur, auf so vertraulichem Fuße verkehren und auf denselben Brettern, in derselben Scene, ja Arm in Arm auftreten durfte mit den allerhöchsten Häuptern der heidnischen und christlichen Welt. Es war doch eine Gemeinschaft, wenn auch nur eine Gemeinschaft durch Vertretung — und der Vertreter war der Narr.

Die Handlung selbst betreffend, so mußte dieselbe allemal eine große, ernste, heldenmäßige sein. Sie bestand durchgängig aus zwei Theilen: der eigentlichen Handlung, der wahren dramatischen Fabel des Stücks — und einer decorativen Beigabe, einem Nach- oder Zwischenspiel, in welchem allerhand opern- und balletartige Zuthaten: allegorische Figuren, langgeschnörkelte Arien, künstlich geordnete Chöre, Tänze und Festzüge, Illuminationen, Feuerwerke und dergleichen mehr, in erwünschter Mannigfaltigkeit zusammengestellt wurden: so daß also jene Vermischung sämmtlicher dramatischer Gattungen, deren ich früher, als einer Eigenthümlichkeit der Staatsactionen, gedacht, sich sogar auch äußerlich erfüllte und das bekannte horazische Desinit in piscem hier, in dieser aberwitzigen Mißgeburt von Trauerspiel und Posse, Ballet und Oper, sogar noch überboten ward. —

Die Stoffe waren theils den mehrerwähnten höfischen Romanen und Liebesgeschichten, theils der wirklichen Historie entlehnt, sowohl der antiken als der modernen, der fremden nicht weniger als der einheimischen. So hatte man neben einer Banise, einem Chaumigrem, einem

Balacin (Figuren sämmtlich aus dem bekannten Roman des Herrn von Ziegler: die asiatische Banise) — man hatte daneben, sage ich, eine Ariadne, einen Tarquinius Superbus, einen Kaiser Gordianus, einen Tamerlan, einen Ottokar von Böhmen: aber auch eine Maria Stuart, einen Grafen Essex, einen Cromwell u. s. w. Selbst auch die allerfrischeste Tagesgeschichte blieb nicht unbenutzt. Kaum daß Karl der Zwölfte von Schweden vor den Wällen von Friedrichshall auf eine geheimnißvolle Weise sein Leben gelassen, als auch schon die Haupt- und Staatsaction seiner heldenhaften Gestalt, seines tragischen, räthselhaften Ausgangs sich sofort bemächtigte. — Menzikoff, der bekannte russische Minister, war noch am Leben, als bereits in Deutschland und namentlich in Berlin eine Haupt- und Staatsaction gegeben ward, merkwürdig sowohl durch ihren Titel, der, in seiner charakteristischen Ausführlichkeit, schon an und für sich als Schilderung dieser Gattung dienen kann, als besonders auch durch ihre Schicksale. — Dieser Titel lautete: „Sehenswerthe, ganz neu elaborirte Haupt-Aktion, genannt die remarquable Glücks- und Unglücksprobe des Alexis Danielowitz Fürsten von Mentzikopff, eines großen favorirten Kabinetsministers und Generalen Petri des Ersten, Zaaren von Moskau, glorwürdigen Andenkens, nunmehr aber von den höchsten Stufen seiner erlangten Hoheit bis in die tiefsten Abgründe des Unglücks gestossenen veritablen Belisary, mit Hannswurst, einem lustigen Pastetenjungen, auch Schnirrfax und kurzweiligen Wildschützen in Sibirien“ u. s. w. — Dies Stück, wie erwähnt, sollte in Berlin aufgeführt werden, und noch dazu bloß mit Puppen, von „Titus Maas, Baden-Durlachischem Hofkomödianten.“ Allein schon damals, schon im Jahre 1731, unter dem Regiment des übrigens so derben, so rücksichtlosen Friedrich Wilhelm des Ersten, nahm der Berliner Hof so viel zärtlich vorsorgliche Rücksicht auf den nordischen Freund und Nachbarn, daß die Aufführung des „Menzikopff“ als unstatthaft verboten ward. Es ist dies das erste Stück, welches in Preußen verboten, — wenigstens das erste, das aus politischen Rücksichten verboten worden ist: und dünkte mich dasselbe schon um dieser Ursache willen einer ausführlichern Erwähnung nicht unwerth. Welches das letzte sein wird, das ist freilich eine andere Frage. — —

Endlich um auch die Sprache der Haupt- und Staatsactionen nicht unberührt zu lassen, so zeigten sich auch in dieser die zwiespältigen Elemente ihres Ursprungs. Auf der einen Seite, in den komischen Scenen des Hanswurst, welche dem bei Weitem größeren Theile nach improvisirt wurden, die alleräußerste Trivialität, die allergemeinste, gröbste, ja schmutzigste Natur; auf der andern, in den ernsthaften Partieen des Stücks, den Reden der Helden und Könige, der Prinzen und Prinzessinnen, der allerungeheuerste Schwulst und Pomp, die gezierteste Schönrednerei, der geblümteste Unsinn. Alle diese Helden waren bei Lohenstein und seinen Freunden in die Schule gegangen; die unnatürlichsten Bilder, die frostigsten Allegorieen, die halsbrechendsten Metaphern waren, so zu sagen, ihr tägliches Brod, ihre gewöhnliche bürgerliche Nahrung.

Sehr begreiflich stand es mit den Charakteren, den Situationen, der gesammten dramatischen Anordnung um nichts besser. Auch hier war von der Einfachheit der Natur, dem keuschen Schmuck der Wahrheit keine Rede; auch hier waren die stärksten Effecte die liebsten, die crassesten, unwahrscheinlichsten Situationen, die handgreiflichsten Uebertreibungen am Willkommensten. Das Publikum, das diese Stücke besuchte, brachte dicke Nerven mit; sie wollten nicht leise gekitzelt, derb gestriegelt wollten sie sein; mit Deckfarben mußte malen, in gewaltigen, derben Strichen, wer ihren Beifall erlangen wollte.

Wiewohl die Wahrheit zu sagen, so beschränkten die Haupt- und Staatsactionen sich keineswegs auf dies niedrigste, gewöhnlichste Publikum allein. Wie schon der Hanswurst Zutritt gefunden zu den Höfen der Fürsten, in die Lustbarkeiten und Festversammlungen der Großen, so folgte ihm bald auch die Haupt- und Staatsaction selbst, die höfischen Spiele wurden immer plebejer, die Tragödie immer überschwänglicher, zugleich vermischte sie sich immer mehr mit barocken, possenhaften Elementen: bis endlich, ungefähr seit dem zweiten Decennium des vorigen Jahrhunderts, die Haupt- und Staatsaction, vom König bis zum Bauer, alle Stände sich unterworfen, alle andern theatralischen Gattungen vertrieben hatte, — mit alleiniger Ausnahme der Oper. Ja das gemeine komische Element gewann endlich dermaßen die Ueberhand,

daß es den gesammten übrigen Inhalt der Stücke beherrschte und verdrängte. Hanswurst, nicht zufrieden mehr, bloß der Schatten des Helden, sein umgekehrtes Spiegelbild zu sein, schwang sich zum unmittelbaren, eigentlichen Helden des Stückes selbst empor; auf seine Schultern (und an Schläge gewöhnt waren sie) wurden jene gewaltigen Ereignisse, jene grausigen Schicksale, jene Schlachten und Kriege gepackt, welche sich bis dahin um den Tyrannenagenten oder Heldenspieler gruppirt hatten. Hanswurst wurde jetzt selbst Kaiser, König, Eroberer, Tyrann, Feldherr, Liebhaber u. s. w., die Haupt- und Staatsaction sank noch eine Stufe tiefer: sie wurde zur bloßen Hanswurstkomödie.

Dahin also war es schließlich mit dem deutschen Theater gekommen, dies die Frucht all jener Studien und Nachahmungen, jener Theorieen und Systeme: die ganze Bühne hatte sich aufgelöst in Ein wüstes, formloses Chaos, eine trübe, wirbelnde Fluth, aus welcher man nichts mehr vernahm, als die Triller der Sänger, das Stampfen und Knirschen der Helden- und Tyrannenspieler, die pöbelhaften Witze des Hanswurst.

Und doch wäre dies Bild von der Auflösung unsrer Bühne, wie dieselbe zu Anfang des achtzehnten Jahrhunderts stattfand, nur sehr unvollständig, wenn wir dabei den Zustand des damaligen Schauspielerwesens, in welchem diese Zerrüttung und Auflösung der dramatischen Literatur sich praktisch wiederholt, außer Acht lassen wollten.

Der dreißigjährige Krieg, mit der allgemeinen Verarmung, dem Schrecken und Elend, das er in Deutschland verbreitete, hatte, wie bereits früher bemerkt wurde, auch jenen fahrenden Schauspielern, jenen wandernden Truppen, die seit Anfang des laufenden, vielleicht schon seit Ende des sechzehnten Jahrhunderts in Deutschland aufgetreten waren, ein so rasches wie klägliches Ende bereitet. Allenfalls nur die Höfe der Fürsten, mitten in dem allgemeinen Elend, mochten noch Zeit, Geld und Stimmung finden, sich an ausländischen Sängern und Tänzern zu ergötzen. Städte und Landschaften, Bürger und Bauern dagegen waren alle viel zu erschöpft, viel zu ausgesogen, viel zu bedrängt von der unmittelbaren Noth des Tages, als daß die wandernde Muse bei ihnen auf Belohnung und Beifall hätte rechnen dürfen. — Daher erst mit dem Schluß dieses Krieges, erst seit Mitte des Jahrhunderts, tauchen

allmälig neue Gesellschaften empor: Gesellschaften ohne Zweifel von sehr vagabondirendem, sehr abenteuerlichem Charakter, wie zum Theil schon die seltsam bedeutungsvollen Namen ihrer Principale vermuthen lassen. Da giebt es einen Elendsohn, Judenbart, Salzsieder, Schneider u. dgl. m. — Die bedeutendste von ihnen und für die Theatergeschichte von dauernder Wichtigkeit, als der eigentliche Stamm und Kern für die vorzüglichsten Truppen des achtzehnten Jahrhunderts und somit zum Theil auch für unsre späteren stehenden Theater, ist die des Magister Veltheim; bei ihr daher wollen Sie mir erlauben, einige Augenblicke zu verweilen.

Johann Veltheim, um 1650 zu Leipzig geboren, hatte gegen Ende der sechziger Jahre die Universität seiner Vaterstadt bezogen und in Folge dessen an einigen theatralischen Darstellungen, wie sie damals, bei gewissen feierlichen Gelegenheiten, auf den Universitäten gegeben zu werden pflegten, Antheil genommen. Ob diese zufällige Veranlassung eine weitere Neigung für die Bühne bei ihm entzündet, ob irgend andere Lebensverhältnisse auf seinen Entschluß eingewirkt, genug: wenige Jahre darauf sehen wir ihn an der Spitze einer wandernden Truppe, welche, nach dem Beispiel ihres Principals, sich meist aus Studenten rekrutirte und bald durch ganz Deutschland einen außerordentlichen Ruf gewann. Ihren vorzüglichsten Schauplatz hatte sie in Nürnberg, Breslau, Berlin und Hamburg; namentlich an letzterem Orte, indem sie den Grund legte zu dem Ruhm der Hamburger Bühne, eröffnete sie gleichsam jene lange, immer wieder anknüpfende Reihe großer und glänzender Erinnerungen, welche, wie kein zweites, das Hamburger Theater umgeben und die sogar noch heute, allen Bemühungen der neuesten Zeit zum Trotz, nicht völlig verloschen sind. Den wesentlichsten Antheil an diesem Ruhm seiner Truppe hatte ohne Vergleich Veltheim selbst, in seiner dreifachen Eigenschaft als Principal, als Schauspieler und als Theaterdichter. Veltheim, nach allen Anzeichen, war nicht bloß ein studirter, er war auch (was viel mehr sagen will) ein wirklich gebildeter, wirklich einsichtsvoller Mann. Er war, außer mit den alten, auch mit den vorzüglichsten modernen, namentlich der italienischen und der französischen, Literatur vertraut; als erster Uebersetzer des Molière, ist ihm auch in

den Repertorien unsrer poetischen Literatur ein dauernder Platz gesichert. Sein nächstes Augenmerk bei diesen Uebertragungen war allerdings nicht die Literatur, vielmehr der praktische Nutzen und die Blüthe seiner eigenen Bühne gewesen, welche er namentlich auch mit französischen, sowie mit italienischen Mustern bereicherte. Außerdem, wie er selbst ein Mann von feinen Sitten und löblichem geselligen Anstand war, so wußte er diese noble, anständige Haltung auch auf die Mitglieder seiner Truppe zu übertragen, die sich, allen Zeugnissen zufolge, nicht nur durch künstlerisches Talent, gute Auswahl der Stücke, stattliche Kostüme rc., sondern auch durch Sittenstrenge und ordentlichen Lebenswandel vor allen übrigen auszeichnete. Heutzutage mag es uns fast komisch vorkommen, dergleichen nur noch zu erwähnen. Daß zu jener Zeit indessen, bei der großen Verwilderung des damaligen Schauspielerwesens, diese sittliche Haltung der Veltheim'schen Truppe schon wirklich etwas bedeuten wollte, das sehen wir unter Anderm aus der Aufnahme, welche ihr in den ansehnlichsten Städten unsers Vaterlandes zu Theil ward. Es wird versichert, daß, wo sie sich einer Stadt näherte, um daselbst ihre Vorstellungen zu eröffnen, der Magistrat selbst ihr in festlichem Zuge entgegenging und sie mit Geschenken und Glückwünschen feierlichst einholte: ein sehr greller Contrast allerdings mit dem späteren Verfahren, wo der wandernde Schauspieler sich, genau genommen, auf einem fortwährenden Schube, einem perpetuirlichen Polizeitransport befand und wo Komödianten, Studenten und — Bettler mit denselben Strafen bedroht wurden. —

Alles zusammengenommen, haben wir uns Veltheim und seine Bühne in Parallele zu denken mit der gemäßigteren Form des gelehrten Drama's, namentlich des Gryphius, mit dem er ungefähr gleichzeitig ist und dessen Stücke von der Veltheim'schen Truppe auch vielfach zur Aufführung gebracht wurden. Wie aber das gelehrte Drama sich in der gemäßigten Form des Gryphius auf die Dauer nicht zu erhalten vermochte, vielmehr ausartete in die wüsten Zerrbilder des Lohenstein und seiner Schule, endlich in die Formlosigkeit der Haupt- und Staatsactionen: so vermochten auch die wandernden Truppen jenen Höhepunkt des Veltheim'schen Dramas auf die Dauer gleichfalls nicht inne

zu halten. — Veltheims Tod (um das Jahr 1704) scheint das Signal zu einer allgemeinen Auflösung gegeben zu haben. Zwar versuchte seine Wittwe noch einige Zeit das ererbte Ansehn aufrecht zu halten. Allein mit schlechtestem Erfolg; die Truppe, durch häufigen Ortswechsel erschöpft und zersplittert, sank täglich mehr und löste sich endlich völlig auf.

Und zwar zuerst, wie nach unsrer obigen Darstellung von dem Drama jener Zeit selbst, den Haupt- und Staatsactionen, das komische Element sich allmälig loslöste und in Hanswurstkomödien und Possenspielen selbständig ausbildete: so auch von der Veltheim'schen Truppe löste zuerst das komische Element sich ab, um sich selbständig, auf eigene Hand, zu etabliren. Joseph Anton Stranitzky, seiner Geburt nach ein Schlesier, nachdem er bis dahin bei der Veltheim'schen Truppe als Courtisan, das ist als Lustigmacher, engagirt gewesen, verließ dieselbe zu Anfang des achtzehnten Jahrhunderts, um sich nach Wien zu begeben, wo man seit langer Zeit, außer Jesuiten- und andern geistlichen Komödien, nur italienische Opernbanden gehabt hatte. Stranitzky zuerst wagte es, diesen Beiden, den Jesuiten und den Italienern, eine deutsche weltliche Bühne von einiger Bedeutung entgegenzusetzen. Er selbst, außer einem unerschöpflichen, stets wirksamen komischen Talent, besaß, gleicher Weise wie Veltheim, eine nicht unbeträchtliche gelehrte Bildung; seine Schauspieler bezog er meistens aus Wolffenbüttel, wo, wie Sie Sich erinnern wollen, die Schauspielkunst von alten Zeiten her eine vorzügliche Pflege gefunden hatte. — Mit diesen Kräften nun, dem Anstoß seines eigenen Talentes folgend, gründete er die extemporirte Posse, das eigentliche Hanswurstspiel, für welches Wien seitdem, bis in das letzte Drittel des Jahrhunderts der namhafteste Sitz geblieben, ja dessen Nachklänge es nicht schwer halten dürfte noch in der heutigen Wiener Localposse nachzuweisen.

Andere Truppen gingen sogar über Deutschland hinaus, nach Holland, Dänemark und Schweden. In Kopenhagen namentlich machte um das Jahr 1720 ein Herr von Quoten durch seine Haupt- und Staatsactionen, oder wie dieselben in Dänemark schlechthin genannt wurden: Deutsche Komödien, sich dermaßen berühmt, daß Holberg, der sich

eben zu jener Zeit bemühte, eine nationale dänische Bühne zu schaffen, denselben in seinen eignen Stücken verschiedentlich auf die Scene brachte; sogar eine seiner vorzüglichsten dramatischen Schöpfungen, der Ulysses von Ithacia, ist ausdrücklich gegen Quoten und seine „tydsk Comedie" gerichtet. — Eine andere, die Spiegelbergische Truppe, auch ein Ausläufer des Veltheim'schen Stammes, drang einst im tiefsten Winter (1710) bis Gothland vor; sie setzte mitten durch Schnee und Eis über den gefrornen Belt, wobei die Theaterdamen von der Kälte sehr arg mitgenommen wurden. Eine von ihnen, eine Jungfer Denner (ein Name, der gleichfalls unter den Principalschaften dieser Zeit vorkommt), erfror die Füße dergestalt, daß ihr die Zehen abgelöst werden mußten und sie erst im August des folgenden Jahres auf der Braunschweiger Messe wieder spielen konnte — und auch da nur im Sitzen.

Aus derlei Anekdoten nun mögen Sie bereits schließen, unter welchem Zwange der Noth, der Armuth und Verwilderung die Mehrzahl dieser Truppen standen. In der That, mit Ausnahme Stranitzky's, der sich in Wien bis an seinen Tod (1724) in allgemeinstem Ansehn erhielt und es sogar zu beträchtlichem Vermögen brachte, wird die Zeit von Veltheims Tode bis zum Auftreten der Neuberin, das heißt also etwa die drei ersten Decennien des achtzehnten Jahrhunderts, durch eine Unzahl der armseligsten, liederlichsten Banden bezeichnet. Alljährlich beinahe tauchen neue Principale auf, werden neue Namen genannt, um ebenso schleunig, in Bankerot und Elend, wiederum zu verschwinden. Ihre Menge selbst, durch die übertriebene Concurrenz, sowie namentlich durch die allzureiche Gelegenheit fortwährenden Wechsels, welche den Schauspielern dadurch geboten ward, trug nur dazu bei, das Elend dieser Truppen zu vergrößern, ihr Ansehn beim Publikum aber zu verringern. Durften wir in der Veltheimschen Gesellschaft ein Seitenstück des gelehrten Dramas erkennen, so stellen sich dagegen diese späteren Banden, in ihrer formlosen Verwilderung, als ein getreues Abbild der Haupt- und Staatsactionen dar, welche auch, zusammt den Hanswurststücken, das Repertoir dieser Bühnen bildeten. Von irgend einer gelehrten Vorkenntniß, einer künstlerischen Anlage oder Ausbildung war gar keine Rede mehr; jeder verdorbene Student, jeder leichtfertige

Vagabond, wenn alle andern Hilfsquellen versiegt waren, hielt sich doch noch immer für gut genug, den Thespiskarren durch Deutschland zu fahren. Von der Truppe eines gewissen Haßkarl wird berichtet, daß sein Hauptdarsteller, der Tyrannen- und Heldenagent, sich einstmals in der Rolle des Krösus dergestalt verfing, daß der Vorhang fünfundzwanzig Mal fallen mußte, ehe er sich in seiner Rolle zurechtfinden konnte. — Eine andere ergötzliche Schilderung dieser Banden, welche auf uns gekommen, enthält, wenn sie auch nicht überall ganz wörtlich zu nehmen sein sollte, doch im Ganzen charakteristische Züge genug, um Ihnen dieselbe hier mitzutheilen.

Die erste Frage nämlich (wird erzählt), wenn ein neues Mitglied sich bei einer derartigen Gesellschaft um Aufnahme meldete, war, ob der Herr den Kommandostab führen könne. Eine seltsame Frage, nicht wahr? Aber doch, bei den eigenthümlichen Verhältnissen der damaligen Bühne, nicht so seltsam, wenigstens nicht so überflüssig, wie sie scheint. Erinnern wir uns nur, wie viel Könige, bei dem damaligen Repertoir, wie viel Feldherren, Helden, Anführer die Bretter bevölkerten! Da war, den Feldherrnstab mit Würde und Anmuth führen zu können, mit Nachdruck in die Ferne winken, ihn mit Grazie in die Seite setzen u. dgl. m. — es war dies, sage ich, unter den damaligen Umständen in der That kein gleichgiltiges oder unerhebliches Talent; das Schicksal eines Stückes, der glückliche Erfolg einer Darstellung konnte damals so gut von dem Schwenken des Commandostabes abhängen, wie heutzutage vom Schwenken der Beine einer ersten Tänzerin oder dergleichen. Die zweite Frage sodann war, — ob der Herr eines schwarzen Sammtbeinkleides mächtig sei. Um diese Frage zu würdigen, müssen Sie wissen, daß die ganze Garderobe dazumal der Regel nach aus nur zwei Kostümen bestand: einem einfachen bürgerlichen für die ordinären Rollen — und einem Gallakleid mit Tressenrock, Sammthose, Perrücke und Degen; in diesem wurden die Helden und Könige, ein Karl der Zwölfte, ein Cromwell, aber auch ein Tamerlan, ein Krösus, ein Kaiser Gordianus rc. gespielt. Nur jener gewöhnliche Anzug gehörte zum Inventar der Bühne und wurde von den Unternehmern geliefert; das Staats- und Heldenkostüm dagegen mußte jeder Haupt- oder Tyrannenagent

selbst besitzen: so daß man also, wie heutigen Tages auf einen schönen Wuchs, ein schönes Auge, ein schönes Bein, so damals Gastreisen machen konnte auf ein paar schwarze Sammmthosen.

Den Gipfel der Dürftigkeit, in künstlerischer wie materieller Hinsicht, unter allen Truppen jener Zeit, soll ein gewisser Reibehand erreicht haben. Seines Zeichens ursprünglich ein Schneider, soll er Anfangs mit Marionetten, später mit lebenden Acteurs umhergezogen sein und überall einen so ganz erbärmlichen Geschmack verbreitet haben, daß sein Name geradezu sprichwörtlich geworden ist und man noch jetzt hie und da, um den äußersten Verfall der Schauspielkunst zu bezeichnen, von einer Reibehand'schen Komödie zu sprechen pflegt — und an manchem Orte, wo man nicht davon spricht, da könnte, ja sollte man es doch. — Mit Reibehand wetteiferte Kuniger, der gleichzeitig mit Jenem im Lande umherzog und seinen Namen auf dieselbe Weise unsterblich gemacht hat, wie er. Wer den Achilles besingt, darf auch den Thersites nicht verschweigen: und so hat die Geschichte des Theaters wohl ein Recht, wenn nicht gar eine Pflicht, wie die Pfleger und Förderer, so auch diejenigen zu nennen, welche die Ehre der Bühne gemißhandelt haben — damals und später.

Zu diesem äußersten künstlerischen wie finanziellen Verfall nun kam seit Ausgang des siebzehnten Jahrhunderts, in immer steigendem Maße, ein ebenso großer Verfall der geselligen Stellung. Die erste äußerliche Veranlassung dazu gab die Geistlichkeit, welche, nachdem sie die Bühne so lange Zeit selbst gepflegt hatte, plötzlich, als hätten die Erfolge der Schauspieler von Profession sie eifersüchtig gemacht, Anstoß nahm an den theatralischen Darstellungen und sie sammt und sonders für Teufelswerk, die Schauspieler selbst aber für leibhaftige Teufelskinder erklärte. Es ist dies der schon früher erwähnte, sogenannte Komödienstreit, der in den Jahren 1680 bis 1690 in Hamburg seinen Anfang nahm, bald jedoch sich über das ganze protestantische Deutschland verbreitete und zahlreiche Federn in Bewegung setzte. Die erste Veranlassung wird verschieden erzählt. So viel indessen steht fest, daß — sei es nun dem Veltheim selbst, sei es seinem Courtisan Schernitzky, oder endlich sei es allen beiden — genug, es steht fest, daß ihnen von einem

hamburger Prediger das Abendmahl verweigert ward, aus keinem andern Grunde als auf Grund ihres Standes. Die beleidigten Schauspieler erhoben Klage: allein mit keinem bessern Erfolg, als daß, was vielleicht Anfangs nur die zelotische Grille eines vereinzelten Eiferers gewesen war, nunmehr von der gesammten Geistlichkeit zu einem allgemeinen Princip erweitert ward. Es begreift sich, welchen Einfluß diese theologische Aechtung, diese Ausstoßung gleichsam aus der Gemeinschaft der frommen, anständigen Leute, auch auf die gesellige Stellung der Schauspieler und ihre Schätzung beim Publikum haben mußte. Vergebens, daß Veltheims Wittwe eine eigene gründliche Schutzschrift des Schauspielerstandes anfertigen ließ, vergebens, daß gelehrte Facultäten, die man deshalb ausdrücklich um Rath gefragt hatte, die principielle Unbescholtenheit dieses Standes, sowie das an sich Erlaubte theatralischer Darstellungen, mit lateinischen Citaten verbrämt, weitläuftig proclamirten; vergebens, daß sogar einzelne aufgeklärte Regenten dem pietistischen Eifer der Geistlichkeit das Gewicht ihres fürstlichen Ansehns entgegenzuhalten suchten. Das Publikum in gutem frommem Glauben, traute seinen Pastoren mehr, als allen Scribenten, Professoren und Königen: es entsagte zwar nicht dem Besuch des Theaters selbst (denn der machte ihm Vergnügen, was die Prediger nicht thaten), aber es floh doch den Umgang der Schauspieler, es gewöhnte sich und fand es völlig naturgemäß, die Schauspieler als nichtsnutzige, verlorene Menschen, auf Einer Stufe mit Vagabonden und Dieben, zu betrachten, und stieß dieselben dadurch nur noch immer tiefer hinein in künstlerischen wie sittlichen Verfall.

Das Aeußerste war denn nun endlich, daß die Schauspieler zuletzt noch die Bühne selbst räumen und die preisgegebenen Bretter an Marionetten- und Puppenspieler überlassen mußten. So gut, wie Reibehand'sche Agenten, spielte zuletzt die hölzerne Puppe auch; so viel Leben, so viel Zusammenspiel, wie in den Darstellungen einer Kuniger'schen Bande, entwickelte der Drath des Puppenspielers am Ende auch. So schießen denn, besonders seit Anfang des Jahrhunderts, wetteifernd mit den umherziehenden Banden und nicht selten sogar diese verdrängend, unzählige Puppenkomödien in die Höhe. Dieselben be-

mächtigten sich mit Vorliebe jener großen Haupt- und Staatsactionen, welche bis dahin den Stolz und Schmuck der wandernden Truppen ausgemacht hatten; ja einige von diesen Stoffen, wie z. B. die Sage vom Faust, verfielen den Puppentheatern sogar völlig und gewannen durch sie eine eigenthümliche Ausbildung. —

Dies also, in flüchtigem Umriß, der Zustand der deutschen Schauspielerwelt im ersten Drittheil des achtzehnten Jahrhunderts; er entspricht aufs Genaueste, wie Sie sehen, jenem Bilde, daß ich Ihnen vorhin von dem Zustande unsrer dramatischen Literatur entworfen. Hier wie dort alle Formen gesprengt! Alles in Auflösung, Verwilderung, Untergang! das Theater, literarisch wie praktisch, herabgewürdigt zu einem allgemeinsten Tummelplatz aller Roheit und Sittenlosigkeit! —

Allein jedesmal die Auflösung des alten ist zugleich die Geburt eines neuen, vollendeteren Organismus; auch die deutsche Theatergeschichte des achtzehnten Jahrhunderts sollte die allgemeine Wahrheit dieses Satzes durch ihr eigenes Beispiel nur aufs Neue bestätigen.

Anmerkungen.

Zu pag. 171: Es ist viel hin und her gestritten worden ꝛc. Namentlich in der Mitte des vorigen Jahrhunderts, als Gegenwirkung gegen die bekannten Gottsched'schen Bemühungen, den Hanswurst völlig von der deutschen Bühne zu verdrängen, ist derselbe vielfach Gegenstand ästhetischer sowohl wie historischer Untersuchungen geworden. Es genüge, hier an die berühmteste derselben zu erinnern, Justus Möser's Harlekin oder Vertheidigung des Groteskkomischen (zuerst Hamburg 1761, auch in den Verm. Schr. v. 1797, im ersten Band). Lessing's dahingehörige Aufsätze sind zu bekannt, als daß es erst einer besonderen Erinnerung an sie bedürfte. Ueber das Historische sind hauptsächlich die mehrfach erwähnten Werke von Flögel (über das Komische und über das Groteske) zu vergleichen. Auch s. Gervinus III, 102—115.

Zu pag. 172: eine Komödie des Peter Propst. Nämlich das „kurtzweilich fasnacht Spil vom krancken Bauern vnd einem Doctor sambt seinem Knecht, Simon Hempel," bei Gottsched, Nöth. Vorr. I, 35. Der Bauer heißt hier Fritz Knopf, ein anderer Kuntz Flegel, ein dritter Vtz tenzapf, der vierte endlich Hans Wurst. — Das Wort Hanswurst selbst kommt bekanntlich zuerst bei Luther vor, in seiner Streitschrift „wider Hans Worst," d. i. Herzog Heinrich von Braunschweig, vom Jahre 1541. Doch hebt er dabei ausdrücklich her-

vor, daß das Wort keineswegs von ihm erfunden oder auch nur in Mode gebracht, sondern von Andern vor ihm gebraucht sei „wider die groben Tölpel, so klug seyn wollen, doch ungereimbt vnd ungeschickt zur Sache reden und thun. Also hab ichs auch oft gebraucht, sonderlich in der Predigt." Siehe die Stelle bei Lessing im Theatral. Nachlaß, Th. I, p. XLIX., Lachm. Ausg. XI, p. 176 fg. Vgl. Gerv. III, 104.

Zu pag. 174; von einigen Schriftstellern hervorgehoben worden. Zuerst, wie es scheint, von Addisson: Gerv. a. a. O. — Den im Text angeführten Namen Hans Knappkäse übrigens entsinne ich mich nur einmal gefunden zu haben, irre ich nicht, in einem der Sing- oder Zwischenspiele, welche den „Engelischen Comedien und Tragedien" angehängt sind. Doch kann ich dies, da mir das betreffende Werk im Augenblick nicht mehr zu Gebote steht, nicht verbürgen. — Bei Ayrer, auch beim Herzog Julius von Braunschweig heißt die komische Person meistens Jahn, Jahn Clonn u. dgl.: Namen, welche, an Jack, Clown rc. erinnernd, ziemlich deutlich auf die englische Bühne und deren Jiggs rc. hinweisen. Unzweifelhafte Nachahmungen der letzteren s. in den eben angeführten „Engelischen Comedien," am Schluß des ersten Bandes.

Zu pag. 175: Noch im Jahre 1692 wurde in Berlin die Geschichte vom verlornen Sohn rc. Das Nähere bei Plümicke, p. 65. 66. — Welche Rolle der Hanswurst, in seiner derbsten, unsaubersten Gestalt, auch in den Schulstücken spielte, wird den Lesern aus den früher mitgetheilten Bruchstücken aus Schoch's Studentenleben in Erinnerung sein.

Zu pag. 176: unter dem Namen des Scheerenschleifers. So in der, in den Anm. zu Vorl. IV. erwähnten „Handwerks-Wirthschaft" zu Ehren Friedr. Wilhelms I. gab es gleichfalls einen „Scheerenschleifer, nebst Scheerenschleiferin": König's Geb. p. 523. Ob derselbe jedoch den im Text angegebenen komischen Charakter wirklich repräsentirte, läßt sich aus König's Devise zum Wenigsten nicht schließen. — Ein eigener „Scheerenschleifer bei der Wirthschaft zu Cöln an der Spree," dessen Verfasser der nachherige Oberceremonienmeister und Kgl. Geh. Rath von Besser (geb. 1654, st. 1729: s. Varnhagens Biogr. Denkm Bd. IV; seine Gedichte erschienen zuerst 1711, eine zweite vollständigere Ausgabe wurde 1723 von König, dem Herausgeber Canitz', veranstaltet) wurde 1690 am Berliner Hofe aufgeführt. Das Gedicht ist, außer in Besser's Ged., Leip. 1720, p. 445, auch in der Neukirch'schen Sammlung: Des Herrn von Hofmannswaldau und Anderer Gedichte rc. 1725, abgedruckt, im III. Theil, p. 115—120. Dieses läßt den hanswurstmäßigen Charakter des „Scheerenschleifers" denn allerdings nicht verkennen. Daß jedoch auch dieser höfische Hanswurst um nichts feiner, nichts anständiger war, als der gemeine bürgerliche, das mögen unsre Leser aus nachfolgenden Proben erkennen, welche wir dem gedachten Besser'schen Gedicht entnehmen und die, auch abgesehen von dem eigentlichen Thema, einen überraschenden Blick in die Sitten des Berliner — wir dürfen wohl sagen, der deutschen Höfe überhaupt, zu Ende des XVII. Jahrhunderts thun lassen. — Der Scheerenschleifer, von einem Herrn von D... (Danckelmann? S. das Förstersche Citat am Schluß dieser Note) dargestellt, charakterisirt sich selbst folgendermaßen:

Zum scheeren-schleiffer hat das loß mich heut erkohren,
Ich bin es eben nicht, auch nicht dazu gebohren;
Jedoch weil sich der mensch in alles schicken soll;
Gefällt auch dieser stand mir dieses mal gar wohl.
Wohl an, so will ich dann, durch die verkleidte schaaren,
Der schleiffer nahrung nach mit meinem wagen fahren.
Was nur den stein verträgt, und sich der mühe lohnt,
Das schleif ich zu und ab, der grösten unverschont.
Es ist doch heute brauch in frembdes amt zu greiffen,
Trägts mit den scheeren nichts, so werd ich menschen schleifen.

Ein „Nürnbergischer Bräutigam, der Hr. von F. und dessen Braut, die Frau von K., die eben schwanger“ wird in nachstehender Weise angeredet:

Nürnbergscher bräutigam! die braut die ist ja schwanger,
Es scheint, ihr weidet gern auf einem fremden anger.
Da aber ihren bauch ihr selbst so rund geschliffen:
Gesteht mir, habt ihr nicht mir in mein amt gegriffen?

Ebenso der „Koch“:

Wie manches groß und klein und ungebohrtes loch
Hat euer bratspieß nicht gemacht, berühmter koch?
Weil aber ihr nicht freyt, will euer spieß wo fehlen;
Ich schleife nicht allein, ich kan auch wohl verstählen.

Ferner an den „Schuster“ und dessen Frau:

Hier, schuster! meister Hanns! ihr habt ein schönes weib!
Wie theur ein gut paar schuh? was gilt ein solcher leib?
Ey gebt von dieser haut mir einen guten riemen!
Ich schärf euch oder auch ich leih' euch einen pfriemen.

An den „apothecker“:

Braucht ihr, mein Herr! clistier nicht alte scheeren-spitzen?
Sie härten, klein gemacht, die schlapfen weiber-zitzen.
Denckt nicht, daß ihr allein das stückgen wüßt; mit gunst!
Es hört viel wissenschaft zur scheeren-schleiser-kunst.

Der „Epilogus“ endlich lautet:

Dieß sey auf heut genug! Man kommt von allen seiten,
Ich kan auf einen tag nicht alle gleich bestreiten.
Ihr liebes frauen-volck! doch lieber jung als alt!
Ich weiß wohl, daß ihr viel von guten scheeren halt!
Kommt morgen in mein hauß, ich schleife nach verlangen;
Und wen ich sonsten mehr in eyl heut übergangen,
Der stelle sich bei mir großgünstig wieder ein,
Ich will, nach stands-gebühr, iedweden willig sein

Diese elenden Zweideutigkeiten also, die man heutzutage Bedenken trägt, nur als historische Documente wieder abdrucken zu lassen, bildeten damals die Würze der höfischen Lustbarkeiten! An ihnen fürchteten die zarten Lippen der Hofdamen nicht sich zu beschmutzen! Späße, wie man sie heut in keiner Wachtstube mehr

vernimmt — für den Geschmack eines, durch seine Eleganz, seine Prachtliebe berühmten Fürsten, wie Friedrich der Erste, waren sie nicht zu unfein! — Wahrlich, Hanswurst war ein mächtiger Nivellirer; die ungeheuren Unterschiede des Ranges und der Bildung, dieser Scheerenschleifer schliff sie glücklich hinweg und, die sonst nichts gemein hatten, im gemeinsamen Schmutz fanden Hof und Volk sich in der That zusammen. — Vgl. auch Plümicke, p. 59. 60, sowie Fr. Förster's Darstellung des Danckelmannschen Processes: a. a. O. I, p. 28 nebst Urkundenb.

Ebendaselbst: es sind dies die sogenannten Haupt- und Staatsactionen. Kaum einen zweiten Gegenstand möchte es in unsrer Literaturgeschichte geben, zumal aus einer verhältnißmäßig so nahe liegenden Epoche und der noch heut in Aller Munde ist, über welchen größere Irrthümer verbreitet sind, ja über den selbst auch die sorgsamsten Geschichtschreiber, ein Koberstein, Gervinus rc. so wortkarg und so leichten Fußes hinweggehen, wie diese Haupt- und Staatsactionen. Es erscheint dies, ganz abgesehen von dem unzweifelhaften und höchst bedeutenden Einfluß, welchen diese Stücke, als die Hauptnahrung unsrer volksthümlichen Bühne, mehre Menschenalter hindurch auf das Volk ausgeübt haben und der den Einfluß vieler von der Aesthetik hochgefeierten, vom Volke dagegen wenig oder nie gelesenen Dichter Zweifelsohne um ein sehr Beträchtliches übersteigt — es erscheint, sage ich, diese Vernachlässigung und Unkenntniß um so auffälliger, als diese Stücke bis weit in die Mitte des vorigen Jahrhunderts, ja in einer gewissen Form (als Marionettenspiele) wohl gar bis in unsre Tage hinüberreichten: so daß, sollte man meinen, ein Mißverständniß kaum möglich gewesen wäre, da ja, bis auf die neueste Zeit, ein Jeder, den es interessirte, sich sofort durch den Augenschein belehren konnte. Wenn nichts desto weniger gerade das Gegentheil eingetreten ist, so erklärt sich dies zunächst wohl aus der allgemeinen Wahrnehmung, daß man sehr gewöhnlich, wie das Sprichwort sagt, den Wald vor Bäumen nicht sieht: ich meine, daß man das Zunächstliegende am Wenigsten schätzt und erkennt; sodann aber auch aus einigen speciellen Gründen.

Erstens nämlich, wie auch im Text erwähnt, wurden diese Stücke der Mehrzahl nach niemals oder doch immer nur sehr fragmentarisch aufgeschrieben, geschweige denn daß sie gedruckt und auf literarischem Wege veröffentlicht worden wären. Ein derartiges Stück war für die damaligen Principale ein viel zu wichtiger Gegenstand, ein Gegenstand des Erwerbs und des persönlichen Vortheils, und ebenso die Bühne selbst gleichfalls viel zu sehr ein Gegenstand der bloßen Praxis, der finanziellen Speculation, ohne literarische Geltung, als daß sie durch den Druck desselben die Vortheile des Alleinbesitzes hätten aufgeben und beeinträchtigen mögen. Im Gegentheil läßt sich annehmen, daß sie diese Texte sehr eifersüchtig bewacht und absichtlich Einer dem Andern vorenthalten haben. Zweitens aber, wo ja einmal einige dieser Stücke außer dem eigentlichen Bühnen-Kreise handschriftlich existirten, da fiel es wohl den Allerwenigsten ein, ihnen einen literarischen Werth beizulegen. Sie standen literarisch in schlechtestem Rufe, sie galten als (und waren auch wirklich) pöbelhaft, gemein, unsinnig — wer hätte sich mit der Aufbewahrung, der Sammlung solcher Dinge befassen mögen?! Lessinge (dieser nämlich, wie Fr. Nicolai, Bd. IV, p. 566 seiner bekannten großen Reisebeschreibung erzählt, besaß eine Sammlung solcher Stücke,

angeblich aus dem Nachlaß der Frau Neuberin), welche die Kunst auch in ihren rohesten Anfängen zu schätzen wußten, gab es überall wenig: und auch was sie durch Gunst des Zufalls oder eigenen Fleiß zusammengebracht, ließen ihre Nachkommen, aus Leichtsinn oder falschem ästhetischem Hochmuth, wieder verloren gehen. — Und endlich drittens hatte sich bereits eine gewisse so verbreitete wie — irrthümliche Ansicht über diese Gattung gebildet, die Sache schien so erörtert und abgemacht, daß es sich des Sammelns und Aufmerkens gar nicht mehr verlohnte.

Diese Ansicht nun aber bestand darin, daß die Haupt- und Staatsactionen eine Nachahmung des spanischen Dramas seien. Zuerst, wenn wir nicht irren, von Löwen, in dessen Geschichte des deutschen Theaters, ausgesprochen, hat sich dieselbe durch sämmtliche Theater-Chroniken, Kalender rc. bis hinein in die Mehrzahl unsrer Literaturgeschichten vererbt. Namentlich scheint Flögel, im Uebrigen ein so genauer und vorsichtiger Forscher, durch die Sicherheit, mit welcher er sowohl in der Gesch. d. kom. Lit. IV, p. 319, wie auch in der Gesch. d. Grotesk. p. 115 die Haupt- und Staatsactionen als „schlechte Uebersetzungen aus dem Spanischen" einführt und den Verfall der deutschen Bühne zu Anfang des vorigen Säculums kurzweg der „Nachahmung des spanischen Theaters" zuschreibt, zur Ausbreitung derselben nicht wenig beigetragen zu haben: vgl. Eichhorn's Gesch. d. Lit., Bd. IV, Abth. 2, p. 955, wo dieselbe Meinung, mit denselben Worten, in derselben apodiktischen Kürze, vorgetragen wird.

Freilich, wenn man nach den historischen Gründen fragt, nach den Thatsachen und Documenten, auf welche diese Nachricht sich gründet, so bleiben sie sammt und sonders, von Löwen bis Eichhorn, die Antwort schuldig. Man scheint dabei überhaupt viel weniger historischen Gründen, als einem sehr allgemeinen, sehr unklaren Eindruck (und in der That, was wußte man denn damals, zu Löwen's Zeiten in Deutschland von spanischer Literatur, und gar nun vom spanischen Drama?!) von spanischer Phantastik, spanischem Schwulst gefolgt zu sein. Daß ein Einfluß der spanischen Literatur auf die deutsche nicht erst seit den Schlegel's datirt, vielmehr daß schon vor Jahrhunderten spanische Muster in Deutschland nachgeahmt worden sind, dies allerdings wird Niemand läugnen, der z. B. den Philander von Sittewald des Moscherosch oder den Simplicissimus oder überhaupt den deutschen Schelmenroman des siebzehnten Jahrhunderts (Gerv. III, 368 fgg. 381 fgg.), wär' es auch nur dem Namen nach, kennt. Aber in all diesen Fällen ist der Zusammenhang auch ganz nachweisbar, wir können die nachgeahmten Autoren, die Schriften rc. namhaft machen: warum soll dieser Zusammenhang nur bei den Actionen so gänzlich verloren gegangen sein? Warum sind wir hier allein außer Stande, die spanischen Originale, wenn nicht immer, so doch wenigstens in den meisten, wenigstens in einigen Fällen nachzuweisen? Warum anders, als — weil dieser Zusammenhang gar nicht existirt und weil die Haupt- und Staatsactionen gar keine Uebersetzungen aus dem Spanischen sind?! Wir läugnen nicht, daß wie das antike, das holländische, das italienische, das französische, so auch das spanische Theater von alten Zeiten her durch gewisse Fäden mit dem deutschen verknüpft war (s. in Kürze bei Schack III, 452: wiewohl über die Haupt- und Staatsactionen auch hier der alte traditionelle Irrthum wiederkehrt): nur wir können uns nicht überzeugen, daß diese Verbindung noch zu Anfang des XVIII. Jahrh. stattgefunden und daß die Actionen zu diesen Fäden gehören. Zwar man macht uns ja den Mann namhaft der die Actio-

nen aus Spanien zu uns verpflanzt haben soll: Veltheim, den Kenner des Französischen, den Uebersetzer des Moliere. Allein läßt daraus, daß Veltheim die französische Bühne gekannt, sich auch schon seine Bekanntschaft mit der spanischen folgern? Muß er, weil Uebersetzer des Moliere, auch Uebersetzer des Lope oder Calderon oder man weiß nicht welcher, spanischer Dramatiker sein? Die französische Bühne war zu Veltheims Zeit (Ende des XVII. Jahrhunderts) eben in ihre glänzendste Epoche getreten, die spanische dagegen war dazumal schon längst wieder gesunken: ist es wahrscheinlich, daß Veltheim, während ihn Frankreich mit Tragödien und Dramen, Italien mit Operntexten und Pantomimen reichlich versorgte, sich wird mühsamen Zutritt eröffnet haben zu den versunkenen Schätzen des spanischen Theaters?! — Auch darf man nicht außer Acht lassen, von wem die ganze Nachricht von Veltheim's Kenntniß des Spanischen stammt: von Löwen nämlich, der an seinem Schwiegervater Schönemann und dessen Erinnerungen allerdings eine sehr reiche, sehr bequeme, schwerlich aber eine kritische, eine zuverlässige Quelle besaß.

Durfte man demnach schon von vorn herein, aus allgemeinen inneren Gründen, Mißtrauen gegen die Richtigkeit jener Ueberlieferung hegen, so erscheint dasselbe vollkommen gerechtfertigt, seitdem einige neueste Veröffentlichungen, mit Beseitigung bloßer Hypothesen und Traditionen, einen positiven, thatsächlichen Grund zu ferneren Untersuchungen eröffnet haben. Die erste derselben geht wiederum von dem von uns so vielfach genannten, vortrefflichen Gewährsmann, J. E. Schlager aus, der in seinen Wiener Skizzen ꝛc., unter andern Documenten, auch ziemlich umfangreiche (und jedenfalls die umfangreichsten, die man bis dahin besaß) Proben derartiger Haupt- und Staatsactionen mitgetheilt hat: s. a. a. O. 329—335; vgl. 364—370. Zweitens aber, im letztverwichenen Jahre, hat Herr H. Lindner in Dessau das vollständige Manuscript einer Haupt- und Staatsaction (von ungefähr 1720) entdeckt und in Druck gegeben: „Karl der Zwölfte vor Friedrichshall. Eine Haupt- und Staatsaction in vier Actus, nebst einem Epilogus .... herausgegeben von Heinrich Lindner. Dessau, 1845.“ Dem Stücke selbst ist hier eine ausführliche Einleitung vorangeschickt (p. 5—81), in welcher nicht nur ein überaus reiches Material zur Geschichte der in Rede stehenden Stücke zusammengetragen ist, sondern die sich auch über verschiedene andere wichtige Punkte unsrer Theatergeschichte auf höchst lehrreiche und anregende Weise verbreitet: dergestalt, daß wir keinen Anstand nehmen, diese kleine Schrift als eine der wichtigsten zu bezeichnen, die neuerdings auf dem Gebiet unsrer Theatergeschichte erschienen sind und sie demnach allen Freunden derselben dringend zu empfehlen. — Zu bedauern bleibt nur, daß, wie es scheint, die Schlagerschen Skizzen, wie auch die Hamburgische Theatergeschichte von Schütze, die wenigstens an Titeln eine ziemlich reiche und genaue Ausbeute gewährt, dem Verf. nicht bekannt oder nicht zugänglich gewesen sind; er würde dann auf manche einzelne, nicht unwichtige Seiten seines Gegenstandes, z. B. die von uns im Text hervorgehobene intime Verwandtschaft der Haupt- und Staatsaction mit der Hanswurstkomödie, vermuthlich noch ein schärferes, bestimmteres Licht haben fallen lassen. — Allein auch ohne dies ist der von Herrn Lindner zusammengetragene Apparat, sowie namentlich der Anblick des von ihm veröffentlichten vollständigen Stückes selbst vollkommen ausreichend, unsere obige Behauptung zu rechtfertigen. Auch kommt er selbst, wie es den Anschein hat, der Hauptsache nach zu

demselben Resultat, wennschon dasselbe, der eigenthümlichen Darstellungsweise des Herrn Herausgebers zufolge, nirgend eigentlich ausgesprochen wird: zu diesem nämlich, daß die Haupt- und Staatsactionen keineswegs Uebersetzungen oder Nachahmungen aus dem Spanischen, vielmehr, als das popularisirte (oder wenn man es eigentlicher ausdrücken will: verpöbelte), insbesondere durch Aufnahme und bevorzugte Ausbildung des komischen Elementes, dem Volke angenäherte politisch gelehrte Drama des XVII. Jahrhunderts, das Drama der Gryphius und Lohenstein, aus denen sie sich naturgemäß und in nachweisbaren Stufen entwickelt, ursprünglich auf deutschem Boden entstanden sind. — Was das Spanische betrifft, falls es nun einmal durchaus darauf eingewirkt haben soll, so werden wir die Vermittlung vielmehr in dem spanischen Hofceremoniel, das nach Deutschland verpflanzt worden war, sowie überhaupt in der Grandezza, Steifheit und Unwahrheit, mit welcher das spanische Hofleben die deutschen Sitten im Allgemeinen angesteckt hatte, als speciell in der spanischen Literatur zu suchen haben. Das spanische Drama hat nie, zu keiner Zeit, kaum in den ersten uranfänglichen Skizzen eines Gil Vicente oder Lope de Rueda's, des Erfinders der entremeses und saynetes (vgl. A. Wellmann im Lit. hist. Tschbch. I, 210. 228 fgg.; G. Rapp ebendas. IV, 333 fgg. sowie das schon früher erwähnte vorzügliche Werk von Schack, I, 160 und 214 fgg.) diesen völlig realistischen Boden, diesen planen, prosaisch historischen Hintergrund gehabt, wie dies in der Haupt- und Staatsaction überall der Fall ist; niemals hat bei den Spaniern das unmittelbare stoffliche Interesse, das crasse historische Factum als solches so dominirt, wie in unsern Actionen, immer das Interesse, das der Spanier nimmt, ist ein ideelles, phantastisches, das Interesse an den Charakteren, an der Intrigue, als gleichsam einem dämonischen Etwas, einem feinen, flüchtigen Aether, der über der Handlung schwebt und diese selbst erst beachtenswerth macht: während umgekehrt in unseren deutschen Haupt- und Staatsactionen gerade von diesen beiden Stücken, Charakteren und Intrigue, keine Spur ist und, abgesehen von den decorativen Beigaben, dem Pomp und Sinnenreiz, allein der Stoff als solcher, die historische Fabel, das Abenteuer, nicht als Abenteuer, sondern als Ereigniß, sein schweres, massenhaftes Gewicht in die Wagschale wirft. —

Wir theilen nun, um nicht in denselben Fehler zu verfallen, den wir so eben noch an den Sammlern des vorigen Jahrhunderts getadelt, im Folgenden einige Proben von den erhaltenen Stücken, Titeln u. s. w. mit: und wird es hoffentlich die Zustimmung unsrer Leser haben, wenn wir, die Wichtigkeit, ingleichen die lange und gleichsam zur Sitte gewordene Vernachlässigung dieses Thema's berücksichtigend, ähnlich wie bei der vorstehenden theoretischen Auseinandersetzung, so jetzt auch bei Mittheilung dieser Proben uns die Grenzen etwas weiter stecken, als es sich, streng genommen, mit dem Ebenmaß um nicht zu sagen, mit dem Zweck unsers Buches verträgt.

Und zwar zunächst aus dem von Lindner mitgetheilten Stück: wobei nicht unbemerkt bleiben mag, daß nach Schütze, Hamb. Theatergesch. p. 100 noch im Jahre 1746 zu Hamburg auf dem Puppentheater der „Hochfürstl. Brandenb. Bayreuth- und Onolzbachischen privilegirten hochdeutschen Komödianten“ eine Action „vom unglücklichen Todesfall Carls XII.“ dargestellt wurde, in welcher „die Festung Friedrichshall zwei Mal bombardirt ward, wobei die Bomben affu-

rat ein- und ausspielten, und als etwas curioses eine Marionette Taback rauchte" — höchst wahrscheinlich unser Stück oder doch ein nah verwandtes! — Herrn Lindner selbst ist obige Notiz entgangen. —

Die Personen des Stückes nun sind:

Karl XII. König von Schweden.
Friedrich, Erbprinz von Hessen-Kassel.
Karl Friedrich, Herzog von Holstein-Gottorp.
Sicker, Generaladjudant.
Budde, Generalmajor, } in Königlich
Der Kommandant von Friedrichshall, } Dänischen Diensten.
Lieutenant.
Tambour.
Arlequin.
Plapperlieschen.
Marketänderin.
Soldaten ꝛc.
Das Verhängniß.
Bellona.
Fama
Merkurius.
Mars.

Zeit der Handlung 1718.

Das Stück wird eröffnet durch einen höchst charakteristischen Monolog Karl des Zwölften, in welchem derselbe in höchsteigener Person, im Zeitungsstil, vielleicht als Auszug aus Faßmann's Todtengesprächen (s. über dieselben meine Gesch. d. deutschen Journalismus, Bd. I, p. 397—406) seine bisherigen Schicksale erzählt:

Actus I.

Scena I.

Karl XII. am Tische.

„Mächtigster Beherrscher dieser unumschränkten Erde: Hand! von welcher Glück und Unglück an den Zügel deines Gutachtens geführet wird, welches die Anschläge derer Sterblichen temperiret. Wer bin ich? Herr: Dein Knecht. Daß du mich durch die Wellen meines rasenden Schicksahls glücklich bis hieher gebracht hast. Erlaube mir doch, unpartheyisches Europa, daß ich in dieser stillen Einsamkeit meinen bishero mit Blut und Leichen, Glück und Unglück geführten Lebenslauf in etwas entwerffen möge. Carl der XIte ein Sohn Carl-Gustavs (welchen der Schwedische Thron von der Welt-bekannten Königin Christina cediret worden) war mein Vater und meine Mama Ulrica Eleonora König Friedrichs des dritten von Dänemarck Tochter, die er mit Sophia Amalia, einer Prinzeßin von Braunschweig Lüneburg erzeuget, von welcher ich Anno 1682 den 19 Juny des Morgens zwischen 7 und 8 Uhr zu allgemeiner Freude des Schwedischen Reichs gebohren worden. Meine Education war sehr sorgfältig, die heranwachsenden Jahre aber voller Fatalitaet, indem mein Leben vom 20. Jahre, bis hieher, eine beständige Campagne genennet werden kann. Anno 1696 starb der König mein Herr Vater, und ich gelangte im 16. Jahre zur Succession, und wurde den 29. Dezember des darauf folgenden 1697. Jahres zu Stockholm gekrönet. In meiner zarten Brust zeigte sich schon ein anderer Hercules, welcher die Schlangen der Furchtsamkeit mit verächtlichen Augen ansahe, bey herannahenden Jahren regte sich in meinen Adern das Geblüt eines andern Alexanders, so daß ich Lust hatte, die Sieges-Zeichen meiner Tapferkeit in mehr als einer Welt aufzustecken. Neun ganzer Jahr florirte das Glück meiner Waffen auf dem Horizont der blutigen Martis Felder, unter einem beständigen Sonnenschein von Victorien. Aber in den 9 erfolgten Jahren hatte mich die Grausamkeit meines

Verhängnißes bald zu einem andern Icaro gemacht, welcher in der stürmenden See des Unglücks seinen Fall gefunden. Ich will so viel sagen, ich bin ein König, welcher mehr gethan als seine Vorfahren. Ich bin ein Monarch, welcher durch den Blitz seiner Waffen die Augen aller Welt an sich gezogen; ich bin aber auch ein Held, welcher zu nicht geringerm Verlust meines Königreichs und schmerzlichen Betrübniß meiner Unterthanen Glück und Unglück getheilet. Zwo remarquable Fatalitaeten ereigneten sich bei meiner Crönung. Erstlich entstunde eine entsetzliche Feuers-Brunst in meiner Residenz, wodurch so viele herrliche Gebäude, als auch das Schloß bis auf die Mauern verschlungen wurde. Zum andern verlohr ich bey meiner Zurückkehrung in den Pallast einen kostbaren Diamant aus meiner Crone. Ob nun gleich die meinigen hieraus wenig gutes prognosticirten, so stellte ich dennoch alles der göttlichen Providenz anheim" ꝛc.

Er erzählt darauf weiter von seinem Kriege mit Rußland, von dem Siege bei Narva, der Niederlage bei Pultava, der Flucht zu den Türken — Alles in obigem, aus Plattheit und Schwulst wunderlich gemischten Stile; der Schluß der langen Rede lautet: „Halb Europa hielte mich vor todt und Bendern solte mir mit aller Gewalt einen Sarg bedeuten, bis endlich 1714 in Begleitung des Obrist-Lieutenants Dorigns und noch 4 Personen den 23. November bemelten Jahres 3 Stund vor der Sonnen Aufgang in Strahlsund ankam. Ich war ganz matt und müde, weil ich in einer Zeit von 14 Tagen 287 Meilen geritten. Laßet euch doch Zungen ertheilen, o ihr stummen Sterne, und stellet der Welt das allgemeine Frolocken dar, mit welchem ich von meinen Unterthanen bey meiner Retour bewillkommet worden. Führe du das Wort, unumschränckter Himmel, daß ich Tag und Nacht auf meinen gebogenen Knien, bey der Spitze meines Degens, auf dem Altar der Schwedischen Hofnung keine andere Seufzer aufgeopfert, als wie ich meine verlohrene Länder wieder bekommen und den erlittenen Ruin meiner Unterthanen remediren möchte. Aber, Ach! ein grausames Verhängnis stellte sich zwischen mir und meinem Wunsch, mein Aufenthalt in Pommern war sehr kurz, ein neuer Krieg spielte so lange, bis ich mit meiner Guarnison endlich eingeschloßen wurde. Von Herzen gerne wäre ich bis auf den letzten Augenblick der Uebergabe geblieben, allein es war nicht rathsam, dahero salvirte ich mich bey Nacht und Nebel, unter einem continuirlichen Feuer der auf der See liegenden Dänischen Fregatten und Creuzer, auf einer Chaluppe nach Ystaet. Ach! Strahlsund und Wißmar, ohnmöglich ist es, daß ich mich euer ohne Thränen erinnern kann. Hier bin ich nun auf meiner Insel Schonen; Ach! möchte es doch dein Wille seyn, o mein Schöpfer, mich mit ferneren Falalitaeten zu verschonen."

In den darauf folgenden Scenen suchen Friedrich von Hessen, der Herzog von Gottorp, sowie Karl's Adjudant, der General Sicker, den König zum Friedensschluß zu bewegen, wiewohl vergeblich:

Carl XII.

. . . .

Ja, ja, es ist der Marsch auf Friedrichshall beschloßen,
Norwegen soll ein Platz vor meine Waffen seyn.
Aus Schweden ist bereits ja Bluth genung geflossen,
Was solte ich mich denn vor Bluth und Wunden scheun?

Friedrich.

Es folget dir mein Fuß, o Großmuthsvoller König,
Wo du den Degen ziehst, läst meiner auch sich sehn;
Die gröſseste Gefahr ist vor mich viel zu wenig,
An deiner Seite will ich als ein Hector stehn.

Carl Friedrich.

An Jahren bin ich jung, doch hertzhafft an Gemüthe,
Es regt in meiner Brust sich Schwedisches Geblüthe,
Mein Hertze trachtet nur nach Ehre, Ruhm und Sieg,
Deswegen wohn' ich bey den unternommen Krieg.

Sicker.

Mein Degen ist dabey, wo mein Carl commandiret,
Wo seine Hand den Stab vor Schwedens Ehre führet,
Da eilet der Soldat mit Freuden in den Streit,
Ihr Dänen rüstet euch, wir sind zum Kampf bereit.

Carl XII.

Komt, werthen Freunde, komt, Norwegen zu bezwingen,
Das was ich je gethan, wird mir doch auch gelingen,
Last uns hertzhafftig nur durch Bluth und Leichen gehn,
Wir wollen unsre Lust vor Friedrichshalle sehn.

Den Schluß des Actus machen zwei komische Scenen, mit Arlequin und Plapperlieschen; dieselben wurden, wie stets, improvisirt und enthält daher das Mannscript des Stückes nur eine sehr flüchtige Andeutung (p. 94):

Scena 4.

Arlequin und Plapperlieschen.

Extemporirte Scene von wegen heyrathen, Arlequin will hingehen und sich annehmen laßen zu einem Soldaten, Plapperliese will als Marckebähnerin mit in das Feld gehen, es wird unter sie beyde beschloſsen, Plapperliese ab.

Scena 5.

Lieutenant. Tambour. (Werbe-Patent.)

Lieutenant.

Kund und zu wißen sey jeder manniglich, daß die Schwedische Armée Marsch fertig, wer nun Lust und belieben hat ein Couroeser Reuter zu werden, der kann sich anmelden, er soll gut Handgeld bekommen.

Arlequin.

Das brauche ich.

Lieutenant.

Eine Nagel neue Montur.

Arlequin.

Das läst sich hören.

Lieutenant.

Und — — —

Arlequin.

Lauter herrliche Dinge.

Der Lieutenant accordiret mit dem Arlequin, weil er ihn gefalt, verspricht an Eßen und Trinken und dergl. keine Noth zu haben, lernt ihm das Exerciren, nach Lazzen nimmt er ihn mit in das Werbehauß.

Actus II. zeigt zuerst die Gegenrüstungen der Dänen; dann Karl den Zwölften, träumend. Das Verhängniß erscheint ihm:

Hier singt das Verhängniß eine

Aria. V. 1.

Verhängniß.

Halt ein, o Held, du 12ter Carl aus Norden,
Du bist im Feld ein andrer Mars geworden,
Doch dieser Schluß
Macht, daß ich muß
Troz Deinen Heldenthaten
Den Marsch Dir wiederrathen.

Carl XII. (im Schlaf.)

Norwegen muß meine seyn, oder ich sterbe.

V. 2.

Verhängniß.

Betracht die Zeit, da Schnee und Eiß Dich hindert,
Wo Dich gereut, die Hofnung sich vermindert,
Wenn Dir das Glück
Durch falsche Tück
Den Rücken jezt zukehret,
Und Dein Verhängniß mehret.

Carl XII. (im Schlaf.)

Ich traue den Himmel, und troze das Verhängniß.

V. 3.

Verhängniß.

Carl troze nicht, ich weiß es wird Dich reuen,
Was mein Mund spricht, das kan Dich nicht erfreuen,
Der Schluß steht fest,
Wenn Du Dich läst
Von Deinem Willen führen,
Wirst Du Dein Hauß verliehren. abit.

Carl XII.

O weh mir, was geschieht mir? thörichte Fantasie, wie verwirrest Du doch die Gemüther der Sterblichen. Doch nein, ich habe recht, gesezt ich verlöhr die Campagne, es ist dergleichen wohl ehr geschehen, gesezt ich verlöhr mein Leben, so würde es dennoch beßer seyn, als wenn ich als ein Julius Caesar durch 23 Wunden mein Leben verlöhre. Wer wahr Pompejus? Ein Vertrauter des Kaysers, ein rechtschaffner Held, und muste doch meuchelmörderisch sterben. Wer war Attila? ein Schrecken der Welt, und starb doch durch die Hand eines Wei-

des. War nicht Gustav Adolph, mein Großvater, ein Held, deßen Europa, weil die Welt stehet, nicht vergeßen wird, wie starb er? Durch einen verrätherischen Schuß. Trauriges Angedenken, Schwedisches Verhängniß, faße dich Carl, das erste hast du nicht zu hoffen, vor den andern bist du sicher, und vor den dritten wird dich der Himmel zu behüten wißen.

Ich bin der XII. Carl und werd es auch verbleiben,
Es soll die Welt von mir noch lauter Wunder schreiben,
Verschwande der Comet bey jenem Pultava,
Wo ich doch nichts als Bluth und eitel Leichen sah;
So soll Norwegen mich zu keiner Leiche machen,
Ich will des Himmels Hand befehlen meine Sachen,
Es ist mein Krieg gerecht, drum fürchte ich mich nicht,
Weil selbst mein Schöpfer mir die Bahn zum Siege bricht.
Alons, alons zum Marsch, man laß die Trommel rühren,
Ihr Brüder auf zum Marsch, ich will euch selber führen,
Seyd ihr gesinnt wie ich, so hüth Norwegen dich,
Es komt der XII. Carl, dein Friedrich kennet mich.

Nachdem Karl hierauf noch die nöthigen Befehle ertheilt und ein neues Zwischenspiel des Hanswurst („Arlequin will die Plapperliese heyrathen. Lieutenant will nicht, es würde sich schön schicken; sie reißen ihn beyde herum; endlich befiehlt der Lieutenant, er solle sich Marsch fertig machen; alle abbb.“ p. 104.) die Gemüther der Zuschauer erleichtert hat, sehen wir zu Anfang des dritten Aktes den König endlich in Norwegen selbst angekommen. Er rühmt sich seiner eigenen Tapferkeit in mächtigen Worten (p. 107): „wer war ich dazu mahl, als ich mit einer Hand voll Volck die Moskowittische Armée von 100000 bey Narva ruinirte? Ein Jüngling von 16 Jahren, aber nicht ich, sondern eine stärckere Hand war es, welche mich zu einen ander Gideon machte; wer war ich nach der unglücklichen Bataille bey Pultava? Ein König außer seinem Reich, ein Commandeur ohne Volck, und ein Soldat ohne Waffen; wer bin ich denn jetzo? Da ich meinen Degen wieder aus der Scheide ziehe und meinen Feind verfolge? Ein Löwe, welcher fast seiner Stärcke beraubt gewesen, nunmehro aber sich wieder erholet und nach seinem Raube brüllet.“ Darauf ein Gespräch mit Bellona, der Kriegsgöttin, die ihn in seinen Eroberungsplänen bestärkt. Auch diese Scene, wie von nun an beinahe alle folgenden, scheint uns nur skizzirt; wir glauben nicht, daß die Haupt- und Staatsaction sich jemals wirklich in so kurzen, einfachen Wechselreden, meist von drei, vier Worten, bewegt hat, wie die hier abgedruckten: vielmehr war dies wohl nur der Kern der zu haltenden Reden, der Text gleichsam, den der Acteur sich dem Gedächtniß einprägen mußte, um ihn alsdann bei der Aufführung selbst, mit prächtig halsbrechenden Redensarten, nach Gefallen zu glossiren. Nur der Schluß der Scenen ist jedesmal ausgeführt und zwar regelmäßig in Reimen, z. B. (p. 112):

Carl XII.

Wohlan, so soll der Marsch auch würcklich vor sich gehen.

Bellona.

Die Sieges Fahne führt Bellonens eigne Hand.

Carl XII.

Bald soll mich Friedrichshall vor ihren Mauern sehen. ab.

Bellona.

Was Carl der XII. kann, ist aller Welt bekannt. ab.

Nun wieder komisches Zwischenspiel:

Scena 4.

Mittel aufs Marcketänerin, es wird von Soldaten gegeßen und getrunken dazu.

Scena 5.

Arlequin als Dragoner gekleidet, prudalisiret, will nichts bezahlen, es stünde mit in seiner Capitulation, Marcketänerin will bezahlet seyn, giebt ihm eine Ohrfeige. Arlequin zieht den Degen, Marcketänerin schreit. Arlequin erschrickt, läst ihn fallen, sie nimt den Degen und will Arlequin erstechen, solcher schreit, sie erschrickt und läst den Degen ebenfalls fallen; endlich schmeist Arlequin Töpfe und Alles in Stücken. ab.

Endlich kommt es zum Schlagen. Allein je rascher die Handlung vorschreitet, je magrer wird der Text; man urtheile:

Scena 7.

Friedrich mit bloßem Degen.

Scena 8.

G. Budde mit bloßem Degen.

Scena 9.

Carl Friedrich mit bloßem Degen.

Scena 10.

Der Commendant mit bloßem Degen.

Friedrich.

Noch leben die Schweden.

Budde.

Und die Dänen sind auch noch nicht gestorben.

Carl Friedrich.

Dieser Degen streitet vor den 12ten Carl.

Der Commendant.

Und dieser vor den 4ten Friedrich.

Friedrich.

Wir sind Schweden.

Budde.

Und wir Dänen. u. s. w.

Der vierte Act eröffnet sich vor Friedrichshall:

Scena 1.

Hinten Stadt, es wird bombardiret unter Trompeten und Paukenschall.

Dann Berathungen der Schweden, der Dänen; vergebliche Aufforderung an die Festung sich zu ergeben; der Sturm wird eröffnet. Vorher indessen hat Hanswurst noch einmal seine Streiche machen müssen:

Scena 6.

Arlequin in Weibes Kleidern mit Plapperlieschen, will desertiren, Arlequin exerciret nach der Instruction der Plapperliese, weil beyde mit einander durchgehen wollen, will die Stimme als ein Weibes Bild annehmen, wenn er von jemand solte erkandt werden.

Scena 7.

Lieutenant wie daß sein neuer Recrut Dessertirt sey.

Hierauf die Katastrophe, beides, für Hanswurst und für den König:

NB. Mittel Guardine auf.

Scena 9.

Arlequin an Spieß, Plapperliese hängt, Arlequin nimmt von Bier und Brandtwein haußen abschied.

Mittel Guardine zu.

Scena 10.

Carl XII. Friedrich. Carl Friedrich. Sicker. Soldaten.

Es wird indeßen starck gefeuert. Carl befielt alles zum Bombardement fertig zu machen, Encouragiret die seinige zum Sturm, wird endlich von einen Schuß getroffen und fält.

Sicker.

Um des Himmelswillen, der König ist ertödtet.

(deckt ihm mit den Mantel zu.)

Carl Friedrich.

Unglückseelige Belagerung!

Friedrich.

O! Tag voller Verhängniß!

Sicker.

Betrübter Ausgang der Campagne!

Friedrich.

Daß mann alsobald den Königlichen Cörper auf die Seite bringe, und von dar nach Stockholm transportiret werde, hier aber ist kein anderer Rath, als daß wir die Belagerung aufheben und die Armée so viel möglich zu salviren suchen.

Der Cörper wird weggebracht, die Schweden verliehren sich nach und nach.

Scena 11.

Bubbe. Der Commendant.

Der Commendant.

Daß die Schweden auf einmahl so stille werden, verursacht bey mir ein großes Nachdenken. Solte auch wohl eine List dahinter verborgen sein?

Bubbe.

Nein, mein Herr, ich will es euch offenbahren. Der König ist von einer falconet Kugel getroffen.

Der Commendant.

So ist der heutige Tag vor andern fatal;
Es bleibt der 12te Carl vor unser Friedrichshall.

Bubbe.

Es dauert mich der Held, jedoch es ist geschehen,
Nun kann sich unsere Stadt beträngt von Feinden sehn.

omnes abeunt.

Hierauf ein

Epilogus.

Bellona in tiefster Trauer.
Fama in tiefster Trauer mit einer Trompete.
Mercurius hält die Parentation.
Mars in tiefster Trauer bey dem Parade Bette.

Der König auf dem Parade Bette unter einem schwartzen Baldachin mit allen Krieges Armaturen, darbey das gantze Theatrum in einen Monument verwandelt. Auf beyden Seiten der Königlichen Leiche stehen 6 Geridons mit brennenden Lichtern, auf der rechten Seite der Königlichen Leiche stehet Bellona mit einer Trompete, Mercurius stehet gantz hinten bei dem Königlichen Cörper, sich auf den Sarg auflehnend, forne am Ende des Theatri auf der rechten Hand stehet Mars in einem römischen habit, über deßen Armeln ein Flohr hanget, in der Hand eine Lanze haltend mit einen Flohr anhangend.

Scena 1.

Fama, eine Trompete in der Hand haltend, singet diese Aria.

1.

Großer Löw aus Mitternacht,
Held, dem wenig Helden gleichen,
Wirst du nun zu einer Leichen,
Bist du kalb und blas gemacht?
Ach, es ist um dich geschehen,
Weil mann dich erblast muß sehen;
So macht mein bestürtzter Mund
Deinen Todt mit Trauren kund.

2.

Harte Sterne! dieser Schluß,
Der den zwölften Carl betroffen,
Hemt in Schweden alles Hoffen,
Daß Stockholm erzittern muß.
Brecht, ach brecht, ihr Augenlieder,
Carl der zwölfste komt nicht wieder,
Weil das Schicksal ihn entreist,
Und ganz Schweden trauren heist.

3.

Doch nein, mein Carl stirbet nicht,
Denn der Ruhm, den er erlangt,
Machet, daß er dorten prangt,
Wo des Titans Goldnes Licht
In der Ewigkeit vermählet,
Da er stäthe Jahre zählet,
Ihn bekränzt nach Kampf und Streit
Ehre und Unsterblichkeit.

Hierauf drei Leichenreden, in gereimten Alexandrinern, gehalten von Bellona, Mars, die längste (an zweihundert Verse) von Mercurius „oder in Ermangelung deßen kan die Fama parentiren", alle drei in übertriebenstem Lohenstein'schem Stil. Der Schluß des Ganzen lautet:

Wohlan, so hebet dann in Augen an zu weinen,
Die Thränen können hier das beste Opfer seyn,
Benetzt die Edle Grufft und schicket den Gebeinen
Noch eure Seufzer nach, schließt euren Geist mit ein.
Kan sich ein Julius der Thränen kaum enthalten,
Da man den Römer dort des Feindes Todt ansagt,
So weint da unser Held, so kläglich muß erkalten,
Der lebt nicht als ein Mensch, der ihm nicht mit beklagt.
Er ist mit großen Ruhm vor aller Welt gestorben,
Weil er den Helden Geist vors Vater Land aufgiebt.
Der Cörper ist es nur, den dieser Fall verdorben,
Und dies war der Verlust, so unsern Geist betrübt.
So blüht sein Ruhm allstets und wird niemahls vergehn,
Die Seele ist vergnügt, weil sie beym Sternen schwebt;
Doch bey den Helden muß noch dieser Danck Spruch stehn,
Daß Carl in Norden todt, in teutschen Hertzen lebt.

Finis.

*

Giebt uns dies Stück nun einen Begriff von der Art und Weise, wie die Haupt- und Staatsaction eigentlich historische, zeitgeschichtliche, oder wie man auch sagen könnte: moderne Stoffe, verarbeitete, so führt das bei Schlager p. 279. 329—335 mitgetheilte Bruchstück uns vielmehr in den mythischen, den antikisirenden Kreis der Staatsactionen ein. Gleichfalls ein neues Interesse bietet es dadurch, daß, in ihm, abweichend von dem obigen, die komischen Scenen vollständig ausgearbeitet sind, sowie überhaupt das komische Element, das heißt also der Hanswurst, hier bereits sichtlich überwiegt und das ganze Stück sich schon mehr der Hanswurstkomödie annähert, in welche, nach der in der Vorl. gegebenen Auseinandersetzung, die Haupt- und Staatsaction selbst sich endlich verläuft. — Auch ist dies Stück bedeutend älter, als das vorige, nämlich noch von 1666. Der Titel lautet: „Widerwertig vnd glückselige Liebe Cambyses des königlichen persischen Printzen mit Doralice einer Tochter des Königs Arsaces in Armenien.

Verfasst in ein Schawgedicht vnd Leopoldo dem Ersten Röm. Kayser ꝛc. durch Johann Friedrich von Scholtzenberg (u. s. w.) Zugeaignet im Jahre MDCLXVI."

Das Personenverzeichniß enthält 34 theils redende, theils singende Personen des Hauptstückes; im (komischen) Zwischenspiel treten namentlich auf:

Florian.	Corporal.
Mopsus.	Mussquetiere.
Gretha.	Burger.
Wörth.	Zwei Knecht.
Cortisan.	Profoß mit Soldaten.
Haubtman.	

Das Stück, mit einem Prolog beginnend, gesungen vom Geiste des Cambyses, zerfällt in vier „Handlungen" und vier „Zwischenspille," in welchen letzteren Florian als Hanswurst agirt. Sie haben übrigens mit der Haupthandlung nicht den mindesten Zusammenhang: Florian hat Mopsus' Tochter geschwängert, soll sie zur Frau nehmen, wozu er sich auch nach einigen abenteuerlichen Zwischenfällen entschließt. Folgendes Bruchstück, dem ersten „Zwischenspill" entnommen, wird genügen, die bereits sehr starke Annäherung an die eigentliche Posse, die Hanswurstkomödie, zu bezeichnen; zugleich auch, woran damals, selbst in dem etikettestrengen Wien, selbst höchste Herrschaften Gefallen fanden, soweit wenigstens, daß ihnen dergleichen dedicirt werden durfte.

Florian (auftretend) „Ich komb Jetzt gleich von Bader daher, hat mich der Narr nit geschoren, daß mir Swasser zum Augen Auß ist grunen; aber Ich bin gleich wol hibsch glat vmbs Maul, waß gilts Ich wird meiner Grethe besser gefallen, als nächst; secht Ich habs gestern nur ein wenig vmber gewuczelt, so hats gleich Klagt vber mein Wäxenbart; so a hages schelmenmensch ist die. Aber heut bin ich glott gnung, wann's nur bald Kombt die Diebs Krot, Ich wart Ihrer Ja so hart: Ach wie plagt ein nit die Lieb, es glaubts kein Mensch nit, es gschwilt eins Herz in Leib so groß, alß wie ä Trumel, es wär Kein Wunder es zerspräng Ainem der Bauch; es Kiczelt es Kiczelt daß einen die Hoßen gar zeng werden."

Es kommt nun der Cortisan oder wie er sich hier nennt, fahrender Schüler: eine Art von Leuten, die er selbst folgendermaßen charakterisirt:

Corthisan. Ha sie sind Leuth die die gancze welt Khent, sie Können allerley Kinste, sie haben eine gewisse Zunfft, der sich wil drein schreiben lassen, Mueß reisen biß zu End der Welt, woß mit Brettern verschlagen ist, dort Kombt er in einen Berg, der heißt der Venusberg, dort Lehret man alle Künste, vornemblich aber das Wahrsagen, dort kann man auch bekhomen ein Wurzel wegen der Lieb, die macht man zu Pulver, vnd wan man will wissen, ob Einem ein Persohn recht lieb habe, so nimbt man nur das Pulver, sträht Ihr das auf die bloße haut, das sies nit merkht, so wird man balt sehen, wie sie sich wirdt Recken vndt Jukhen, alß wann sie die Flöch bissen, vndt daß ist ein gewiß Zeichen der Lieb, Reibt sie sich aber nit, so ist die Liebe vmbsonst.

Er hat nun selbst dergleichen Pulver bei sich; Florian begehrt davon, um seine Grete zu prüfen. Aber erst will er den Künstler selbst auf die Probe stellen:

Florian. Halt ich mueß an meiner Grethe Probiren, was Ihr wahr sagen Kint, so sagt mir wie mein Schatz doch haißt mit Ihren Namen.

Corthisan. Halt daß wil ich gleich sehen in diesen Glaß, sie haißt Grethe.

Florian. Vndt das ist wahr, Ihr habts erraten wans nur bald Kämb die Krot die Faist, die Praschet, die Kurtz, die Dickh. Mein sagt mir ein wenig, wie sicht sie weiter auß, ist sie hibsch oder Wildt?

Corthisan. Wart ein wenig Ich will Euchs gleich sagen, Sie ist faist, Praschet, vnd prav außgefüllt oben vnndt vnden, Sie ist Kurz vnd dickh, dabey recht Anemblich vnd Liebreich.

Florian. Jaiß ist wahr die Schwarz auget Schelm Krott macht ein gleich verliebt 2c. 2c.

Endlich kommt die Grethe selbst, sie entschuldigt ihr spätes Erscheinen:

Gretha. Ja Ich war schon Lenngst da, so hab ich aber die henkhers San mit Köner in stall bringen ꝛc.

Schließlich bestreut Florian sie mit dem wunderbaren Pulver und siehe da, es ist Kohlenstaub, der ihr das ganze Gesicht schwarz macht — eine Situation, des obigen Dialoges würdig. Doch werden diese Dinge durch das, was wir in der Folge über die eigentliche (Wiener) Hanswurstkomödie mitzutheilen haben, allerdings noch um ein Ansehnliches übertroffen. —

*

Ich lasse nun eine Zusammenstellung der hauptsächlichsten Titel folgen, welche bei Lindner, Schlager, Schütze ꝛc. mitgetheilt werden; dieselben sind durchgängig ausführlich genug, um über den Inhalt der Stücke selbst keinen Zweifel zu lassen, und wird daher diese Zusammenstellung zugleich einen erschöpfenden Ueberblick der stofflichen Kreise gewähren, in denen die Haupt- und Staatsaction sich bewegte. Wir folgen dabei der bereits früher, bei Hans Sachs und sonst, beliebten Ordnung: wodurch sich denn nur um so deutlicher ergeben wird, daß die Haupt- und Staatsaction in der That kaum eine Sphäre des deutschen Lebens außer Acht gelassen, vielmehr fast überall ihr seltsam abenteuerliches Gewebe anzuknüpfen verstanden hat.

Zuerst also aus der biblischen oder überhaupt der christlichen Heiligengeschichte:

Adam und Eva, mit einem Nachspiel: Pickelhäring im Kasten, aufgeführt zu Hamburg 1688 von der Veltheim'schen Truppe. — Dies war einer von den Stoffen, welchen das deutsche Theater, so zu sagen, nicht loswerden konnte. Von den Mysterien zu schweigen, sowie von den geistlichen Fastnachtspielen eines Hans Sachs ꝛc., unter denen, wie unsre Leser sich erinnern werden, dieser Stoff gleichfalls einer der beliebtesten war, so hatte auch die erste in Hamburg gegebene Oper (1678) sich mit demselben Gegenstande beschäftigt. Von hier aus vermuthlich ging sie in die Staatsaction über, als welche sie sich lange Zeit erhielt. Noch 1736 gab Joh. Ferd. Beck, „Prinzipal einer hochfürstlich Waldeckschen priveligirten hochdeutschen sächsischen Hofkomödianten Gesellschaft" (auch, wie Schütze p. 58 hinzusetzt, vormaliger Zahnarzt und Hanswurst der Pöbelkomödie) dasselbe Stück als „musikalische Operette." Ja Schütze selbst (sein Buch erschien 1794) erinnert sich noch „eine Vorstellung der Art in Hamburg gesehen zu haben, wo Adam und Eva und die Schlange, welche in lieblichen und lustigen Krümmungen den Obstbaum umschlang und die Neugier der ersten Mutter anzüngelte, mit einer Person in Hannswursttracht bereichert, als Marionetten erschienen. Diese geistliche Posse war mit Unsinn überladen. Hannswurst neckte und foppte die ersten Eltern, nach dem Fall, zu großem Behagen der Menge; zwei Bären tanzten, (besage des Zettels) ein Ballet, bis am Ende der Engel mit goldpapiernem Schwerdte den Knoten des Stückes zerhieb." S. a. a. O. p. 59, p. 34.

Treffliche und sehenswirdige historie des schweren Sündenfalls des Königs David durch den Ehebruch mit der Bathseba und dessen darauf erfolgte herzliche Bereuung durch die scharfe Bußpredigt des Propheten Nathan. Darauf ein (extemporirtes) Nachspiel: Pickelhärings theure Mahlzeit. In Hamburg 1721 von der Veltheim'schen Truppe gegeben: Schütze, p. 46.

Ebendaher, vom Jahre 1702 (a. a. O. p. 35): die Veltheimische Bande als königlich polnische und churfürstlich sächsische Hof-Komödianten, wollen heute

Sonnabend d. 15ten Julius auf ihrer Schaubühne ein ungemein rares biblisches Stück vorstellen, welches nicht allein wegen prächtiger theatralischer Auszierungen, sondern auch besonders wegen der beweglichen Begebenheit fast nicht zu verbessern und niemand misfallen kann. Den summarischen Inhalt zu melden wird unterlassen, indem die Materie niemanden unbekannt seyn wird. Nur die principalsten Begebenheiten und sehenswürdigen Auszierungen sind, wie folget, angedeutet. — Die Action wird genannt: Eliä Himmelfahrt oder die Steinigung des Naboths. Nach Endigung dieser vortrefflichen Haupt-Action soll eine sehr angenehme Nach-Komödie den Beschluß machen, genannt: der vom Pickelhäring ermordete Schulmeister oder die artig betrogene Speckdiebe. Der Schauplatz im holländischen Orhoft auf dem großen Neumarkte." — Von derselben Truppe, bei ihrem Hamburger Aufenthalte von 1721, wurde auch eine „dem Senat gewidmete Aktion: von der Zerstörung Jerusalems, mit der lustigen Nachkomödie: Malade imaginaire, der Kranke in der Einbildung" gegeben: a. a. O. p. 45.

Eine Action „vom Leben und Tod der standhaften Märtyrerin Dorothea (mit dem Zusatz auf dem Zettel: der Auszierungen sind so viel, daß das Auge genug wird zu sehen haben, und dabei nichts Gräßliches!)" ward noch 1752, ebenfalls zu Hamburg, von dem berüchtigten Kuniger, dessen wir in der Folge noch ausführlicher gedenken werden, gegeben: a. a. O. p. 88. Auch dieser Stoff, wie Schütze bemerkt (p. 96), gehört zu den ältesten und beliebtesten der deutschen Bühne. Des gleichnamigen mittelaltrigen Mysteriums haben wir selbst oben p. 29 mehrfach gedacht; aus Schütze (a. a. O.) erfahren wir, daß schon vor Veltheim „königlich dänische privilegirte Hofakteurs mit Figuren in propter und neuer Kleidung auch mit vollkommener Instrumentalmusik", unter andern Vorstellungen: die öffentliche Enthauptung des Fräuleins Dorothea gegeben.

Darauf fährt er fort: „Es ist noch so lange nicht, daß in Hamburg auf der Schusterherberge am Gänsemarkt, dem geregelten und gereinigtern öffentlichen Schauspiele schräg gegenüber, die Freuden und Leiden dieser Dorothea und ihres Hanswurstes vom Pöbel und wenigen zum Nichtpöbel gehörigen Neugierigen belacht, bejammert oder beklatscht wurden; wobei es sich zutrug, daß von einer Gesellschaft lustiger Zuschauer gleich nach Enthauptung der Marionettendorothea ein Da Kapo angestimmt ward, welches der gefällige Prinzipal durch nochmalige Absäbelung des wieder angehefteten Dorotheenhauptes zu befriedigen nicht ermangelte." Vgl. auch die Notiz aus dem Jahre 1705: ebendas. p. 97.

Aus der antiken Mythologie dagegen sind uns nur eine, höchstens zwei*) Actionen begegnet:

Die Verfolgung aus Liebe oder die grausame Königin der Tegeanten Atalanta mit Hanns Wurscht, den lächerlichen Liebs-Ambassadeur, betrogenen Curiositetenseher, Einfältigen Meichlmörder, Intreßirten Kamerdiener, Übl belonten beeder Achseltrager, Vnschuldigen Arrestanten, Intreßirten Auffseher, Wohl exercirten Soldaten, Vnd Inspector über die bei Hoff auf der Stieger Essende Galantand., den 10. July 1724.

Und zweitens, wiewohl aus diesem Titel, trotz seiner Redseligkeit, auf den

*) Doch ist auch die im Text der Vorlesung angeführte Ariadne, von der freilich Lindner p. 33 nichts weiter mittheilt als bloß diesen Namen, nicht zu übersehen.

Inhalt des Stückes doch kaum etwas Genaues zu schließen und es mithin fraglich bleibt, ob das Stück wirklich hieher gehört oder nicht: Der Tempel Dianae, oder Spiegel wahrer und treuer Freundschaft mit Hanns Wurscht den sehr übel geplagten Junggesellen von zwey alten Weibern. Componirt Von eInem In VIenn anVVesenDen CoMICo JAHR (1724) „Monsieur Stranützsskü." Beide Stücke, wie aus dieser Angabe erhellt, gehören dem Wiener Repertoire unter Stranitzky: vgl. Schlager 281—283.

Ungleich eifriger, als die alte Mythologie, wurde die alte Geschichte ausgebeutet:

Extraordinärlustige und extragalante Aktion vom Xerxes mit Harlekin: noch 1740 zu Hamburg von Joh. Georg Stoll, „Principal der hochfürstl. Hessencasselschen privilegirten Hofacteurs," aufgeführt: Schütz p. 64.

Triumph der Ehre und des Glückes, oder Tarquinius Superbus mit Hanns Wurscht den Unglückseligen Verliebten, durchgetriebenen Hoffschrantz, intressirten Kupler, Närrischen Großmütigen und Tapferen Schloß Stürmer. Im Jahr 1724. Aus dem Stranitzky'schen Repertoire: Schlager, 283.

Nicht diesem, dem es zugedacht, sonndern dem das Glücke lacht, oder der großmüthige Frauenwechsel unter königl. Personen mit Hanns Wurscht den Verretherey Intriganten und übel belonten Liebes Envoye. Viennae die 27. July anno MDCCXXIV. — War höchst vermuthlich die bekannte Geschichte des Scipio und Allutius, die z. B. noch Ende vor. Jahrh. von Meißner in seinen vielgelesenen „Skizzen" (zuerst 1778, in dritter Aufl. 1792 fgg.) bearbeitet wurde. Gleichfalls aus dem Stranitzky'schen Theater: a. a. O. 282

Die Enthaubtung des Weltberühmten Redners Ciceronis mit Hanns Wurscht dem seltsamen Jäger, lustigen Fallirten, Verwirrten Briefftrager, lächerlichen Schwimmer, übel belonten Botten etc. daß übrige wird die Action selbst vorstehlen. Componirt im Jahr 1724 den 12. Juny. Ebendaher.

Der bis in den Tod getreue, beständige und vor das Vaterland streitende und sterbende Cato, mit einem sehenswürdigen musikalischen Prolog zur schuldigen Danksagung an den S. T. Rath der Stadt Hamburg. Von einem gewissen Friese, Principal hochdeutscher Komödianten, 1734 gegeben: Schütz, 58. Fast möchte man glauben, daß dieser Friese'sche Cato nichts Geringeres gewesen, als — der berühmte Gottsched'sche, aus seiner classischen Regelmäßigkeit in die abenteuerliche Form der Haupt- und Staatsaction zurückversetzt; derselbe war wenige Jahre vorher (1732) in Druck erschienen, und ist es, bei dem Aufsehen, welches er machte, gar nicht unwahrscheinlich, daß ein speculativer Principal ihn auf diese Weise zum Vortheil, wenn auch nicht der Kunst, doch seiner Kasse benutzt. Mit einem „gedoppelten Harlekin" wenigstens wurde Gottsched's Cato späterhin von Reibehand wirklich zusammengekoppelt (1752 in Hamburg: s. Schütz, p. 86).

Der schon oben genannte J. F. Beck widmete, nach Schütz p. 60, im Jahre 1736 „dem Senat auf den Schwellen der hamburgischen Gnade in ergebenster Devotion einen musikalischen Prolog: der von dem Himmel selbst bestätigte Sitz des Friedens, nebst einer Haupt- und Staatsaktion, Cinna, oder die Gütigkeit des August (nach Corneille?).

Endlich noch aus dem Stranitzky'schen Repertoire: Triumph römischer Ju-

gendt und Tapferkeit oder Gordianus der Große mit Hanns Wurscht dem lächerlichen Liebesambassadeur, Curieusen Befehlshaber, Vermeinten Todten, Ungeschickten Mörder, gezwungenen Spion ꝛc. und was noch mehr die Comödie erklären wird. Comp. In dis 1724 Jahr d. 24. Jänner.

Noch weit zahlreicher sodann waren die Stücke aus der mittleren und neueren Geschichte. Eine ganze Reihe dahingehöriger Titel: Tamerlan, Ottokar von Böhmen, Graf von Esser, Kromwell ꝛc. wird von Lindner in Kürze angeführt; anderer, wie Karl XII, Menzikoff u. s. w. ist oben ausführlich gedacht worden. Wir fügen noch Folgendes, aus Schütz und Schlager, hinzu:

Der auf eine seltsame Art triumphirende Tamerlan oder die spielende Fortuna bei der Person des von dem Gipfel des Glücks in den Abgrund der Verzweiflung gestürzten Bajazeth, vorher sehr stolzen, endlich aber gedemüthigten türkischen Kaisers, oder: der weibliche Harlekin. 1738 zu Hamburg von Joh. Fr. Lorenz, „Principal einer Hochfürstl. Weimarschen Hofkomödiantengesellschaft“, aufgeführt: Schütz, p. 60 fg. Es war dies eine der abenteuerlichsten, aber auch der berühmtesten und beliebtesten Actionen jener Zeit, die, unter allerhand Veränderungen und Abwechselungen noch lange Zeit gegeben ward. Schütz a. a. O. giebt folgende Schilderung davon: „Bajazeth, türkischer Kaiser, und Tamerlan, Anführer der Araber, lassen sich anfangs durch ihre Gesandten einige derbe Grobheiten zubringen. Beide Helden erscheinen selbst auf den Brettern, und es kommt zum Handgemenge. Vor den Augen der Zuschauer balgen sich die Tirannenhelden wacker herum, Tamerlan ringt den Bajazeth zu Boden, und unter hellautem Geschrei und Brüllen wetteifern sie im ehrenvollen Kampfe: sich mit den Fäusten zu erwürgen. Tamerlan bleibt, nach manchen Kämpfen, endlich Sieger, und sperrt den Bajazeth in einen Käfich. Harlekin, der weibliche, ist eine Mancha, Bajazeths Braut, die ihm verkleidet als Harlekin ins Lager folgt.“

Recht sehenswürdige Hauptaction: die bekannten Seeräuber Klaus Störzenbecher, Gädche Michael, Wiegmann und Wiegbold, wie dieselben in dem heilgen Lande gefangen genommen, in Hamburg auf dem Grasbrock nebst 150 Mann zu öffentlicher Execution sind gebracht worden: von J. G. Förster in den zwanziger Jahren zu Hamburg gegeben. Vgl. Schütz, p. 56: „Ein Holzschnitt auf dem Druckzettel zeigte Seeschlachten, Gefechte, Galgen und Rad. Wie mag es nicht erst auf der Bühne zugegangen seyn? Diese Begebenheit, aus der Geschichte Hamburgs gezogen, ward auch als Oper in Hamburg repräsentirt und ist in neuern Zeiten in Schauspielsgestalt wieder auf die Bühne gebracht. Förster, (welcher wahrscheinlich die in Hamburg 1701 aufgeführte und gedruckte Oper benutzte) stellte dieses Begebniß mit viel Pomp und Lärm dar. Es ward ein großer Aufwand von Ochsen- und Kälberblut gemacht, und die Hinrichtungen wie die vorgängigen Seegefechte mußten den Zuschauer, vor dessen Augen das alles so unbegreiflich natürlich repräsentirt ward, in Schrecken und Grausen setzen. Ein lustiges Nachspiel: Harlekin, die lebendige Uhr, ward am Schluße gegeben, um die Zuschauerschaft aus der Betäubung des Mordspektakels in den Zustand der Lustigkeit hinüberzuzerren.“

Die Hohe Vermählung zwischen Maria Stuart und Heinrich Darley, König von Schottland und Frankreich. Mit unvergleichlicher Arlechins Lustig-

keit von Anfang bis zum Ende. — 1707 von den „Hochfürstlich-Württembergischen Hoff-Comödianten, sambt ihren berühmten Teutschen Arlechin" zu Wien gegeben: Schlager, 352 fg.

Das große Ungeheuer der Welt, oder, Leben und Tod des ehmals gewesenen kaiserlichen Generals Wallenstein, Herzog von Friedland, mit Hanswurst. — 1736 von Beck in Hamburg aufgeführt: Schütz, p. 59.

L'ecole des filoux, oder die Spitzbuben-Schule, d. i. des berüchtigten Spitzbubens und Erz-Diebes in London John Sheppards lasterhafftes Leben, extraordinaire Practiquen, und schändliches Ende, mit Arlequin, einem lustigen, verzagten und glücklich gehängten Handlanger in der Diebs-Zunft. — In Hamburg, Anfang des XVIII. Jahrhunderts: ebendas. p. 49.

Einen letzten Kreis endlich würden die Bearbeitungen von Volkssagen und Märchen, wie z. B. der Faust, sowie die aus Romanen entlehnten (über die Banise s. unten Anm. zu p. 212), endlich die freierfundenen, phantastischen Stoffe liefern. Von dieser letztern Art scheinen z. B. folgende gewesen zu sein:

Die gestürzte Tyranney in der Person deß Wüttrichs Pelifonte oder Triumph der Liebe und Rache mit Hanns Wurscht, den getreuen Spion, einfältigen Soldaten, leichtsinnigen Liebhaber und was für Lustbarkeiten ferner seyn, wird die Action selber Vorstehlen. Wien d. 29. Juli A. 1724. — Stranitzky'sches Stück: Schlager, 282.

Der Verliebte Tyrann Asphalides, König von Arabien, mit Arlequin, einem im Kopf verrückten Juristen; als Nachspiel dazu wurden Moliere's precieuses ridicules als „die kostbare Lächerlichkeit oder die spitzfindigen, doch aber recht bestraften Mädchen" gegeben: von der Veltheim'schen Truppe, Hamburg 1719. S. Schütz, p. 40.

Aus einer andern ähnlichen Action: Olympia und Virenus oder der trunkene Bauer theilt Schütz p. 45 folgendes Bruchstück aus dem „Argument" oder Inhalt mit: „Virenus, nachdem er öfters die verzuckerten Pillen von seiner geliebten Olympia Rubinenlefzen gesogen, ihm aber einsmals diese ergetzende Unlust, weiß nicht warum, versaget, ist gesonnen wegen der Verachtung, Olympia zu verlassen und sich mit der ewigen Freiheit wieder zu vermählen."

u. s. w.

*

Schließlich noch ein Wort über die Verfasser dieser Stücke. Bei den meisten zwar wird von einer eigentlichen Verfasserschaft kaum mehr haben die Rede sein können, so viel Zusätze und Aenderungen werden die Stücke ohne Zweifel bei jeder neuen Darstellung oder wenigstens bei jeder neuen Truppe, der sie anheimfielen, erfahren haben. Im Allgemeinen indeß läßt sich wohl für gewiß annehmen, daß in bei Weitem den meisten Fällen die Anfertigung dieser Stücke, dem augenblicklichen Bedürfniß angepaßt, wie sie waren, in den Händen der Principale oder vielleicht auch einzelner Schauspieler lag. Von Veltheim's Autorschaft, da dieselbe, was die Aktionen betrifft, nur auf Löwen's sehr oberflächlichem Berichte beruht, zu geschweigen, so werden uns zwei solcher Verfasser allerdings namhaft gemacht: Ludovici und Wezel, beide als Schauspieler bei der oben erwähnten J. G. Förster'schen Truppe (um 1725: vgl. Chronologie des deutsch. Theat. p. 56) engagirt. Wezel, welchem nachgerühmt wird, daß er

„in zwo Nächten ein Drama verfertigte" (a. a. O.) war namentlich auch Verfasser des oben beschriebenen Tamerlan. Über Ludovici, von dem sich eine Anzahl Stücke in dem, einige Zeit in Lessing's Händen befindlichen Neuber'schen Nachlasse befanden, äußert Nicolai, in der Eingangs angeführten Stelle (Reise IV, p. 565; auch bei Lindner, p. 21), sich folgendermaßen: „Besonders wurden in den zwanziger Jahren die Haupt- und Staatsaktionen eines gewissen Joh. Georg Ludovici, aus Pommern gebürtig, der sich in Wittenberg als Magister aufgehalten hat und in Hamburg gestorben ist, mit großem Beifalle gespielt. Dieses Mannes wird in den verschiedenen seinsollenden Geschichten des deutschen Theaters, so viel ich weiß, nicht gedacht. Er verdiente es aber gewiß mehr, als so mancher Schreiber elender regelmäßiger Stücke. . . . . Man sah aus diesen Entwürfen, daß Ludovici kein gemeiner Geist war, obgleich roh, und daß er alles aus sich selbst, ohne alle fremde Anweisung geholt hatte. Er hatte viel Sinn für's Pathetische und stark Rührende. Die Anlage seiner Plane zeigten, daß er Empfindung von der Wirkung auf dem Theater hatte. Ich erinnere mich besonders noch des Grafen von Essex, des Kromwell, und des Königs Ottokar von Böhmen." Vergl. Schütz, p. 53. — Einige hiehergehörige charakteristische Anekdoten findet man bei Brandes, Lebensgesch. I, 161 u. II, 200.

Zu pag. 178: die es bekanntlich als einen besondern Grundsatz 2c. So namentlich bei Johann Klay, dem Pegnitzschäfer: Gervin. III, 417.

Zu pag. 180: Figuren, sämmtlich aus dem bekannten Roman des Herrn von Ziegler 2c. Heinrich Anselm von Ziegler und Klipphausen, geb. 1653, gest. 1690, ein lausitzischer Edelmann, gab 1688 die „Asiatische Banise, oder blutiges doch muthiges Pegu, in historischer und mit dem Mantel einer Helden- und Liebesgeschichte bedeckten Wahrheit beruhende 2c." heraus: das berühmteste, zum Sprichwort gewordene Erzeugniß jener höfisch galanten Romanliteratur, welche sich von Mitte des XVII. bis in den Anfang des XVIII. Jahrhunderts hinzieht und über die bei Gervin. III, 394 fgg. das Nähere zu finden. Das Buch traf, in seinem Uebermaß von Schwulst und Geschmacklosigkeit, so sehr den Ton, welchen jene Zeit hören wollte, daß es bis über die Mitte des folgenden Jahrhunderts hinaus eine Menge von Auflagen, Fortsetzungen, Nachahmungen (z. B. die Deutsche Banise, 1752; die Engeländische Banise, 1754 2c.: s. Koch's Compend. II. 254 und Jördens V, 624 fg.), Dramatisirungen u. s. w. erfuhr. Die letzte Auflage (nach Jördens a. a. O.) ist erst 1764 erschienen; ja sogar in der Gottsched'schen Deutschen Schaubühne (1746 fgg.), dieser Mustersammlung des gereinigten Geschmackes, wie er meinte, findet sich noch eine „Banise, Trauerspiel von Grimm" (im vierten Theil: über Herrn von Grimm selbst, einen Parteigänger Gottsched's, vgl. Gerv. IV, 49. 362), in Alexandrinern, nach dem Muster der Franzosen zugestutzt, mit sorgfältiger Beobachtung der drei Einheiten. Vgl. über den Ziegler'schen Roman, außer Bouterw. X, 317 fgg., wo auch eine Probe mitgetheilt wird, besonders Gervin. III, 402 fgg. — Von der dramatisirten Banise, wie sie zu Anfang des achtzehnten Jahrhunderts von herumziehenden Banden gegeben ward, hat Schütz, hamburgische Theatergesch. p. 54 fg. eine interessante Schilderung gegeben, der wir, als Nachtrag zu dem, was über die Haupt- und Staatsactionen im Obigen bereits

mitgetheilt ist, Folgendes entlehnen: „Die zur Haupt- und Staatsaktion geformte Banise, von der wir reden, war ein elendes Gemächte voll Schwulst und Plattheit, in Prosa mit Versen durchmischt, in welchem Banise, Chaumigrem und Harlekin die Hauptfiguren des grotesken Gemähldes abgeben mußten. . . . . Die in Hamburg in diesem Jahre (1726) gegebene Banise führte folgenden Titel (auf dem Anschlagzettel): Das blutige doch muthige Pegu, oder die an dem asiatischen Horizont hell aufsteigende Reichs-Sonne, in der preiswürdigen Person der asiatischen Banise. Unter diesem Titel, doch mit mancherlei Abänderungen und Zuthaten der Budenkomödienspieler ist Banise in Hamburg oft repräsentirt. Auffallend war der Abstich hochtrabender, auf Stelzen schreitender Prosa und platter, tiefsinkender Reimverse, welche dazwischen gesungen wurden. Wenn das ehrsame Publikum in sothaner Banise eine Zeitlang durch Mord, Blitz, Donner und Hagel, Blut und Glut der Prosa erschüttert war; auf einmal erscholl aus dem lebendigen oder hölzernen Marionettenmäulchen ein Jammerlied, wie das aus dem Blitz Donner und Hagelroman in die Staatsaktion aufgenommene und in Hamburg zum Gassenliede gewordene Lied: Sollen meine grünen Jahre 2c. Wir entsinnen uns dieses Lied aus dem Munde in Hamburg gesehner preiswürdiger Banisen neuerer Zeit mehrmals gehört zu haben. —"

Ebendaselbst: der Titel desselben lautet: s. Plümicke, Theatergesch. v. Berl. p. 110. Fr. Förster's Friedr. Wilh. I. Theil I, p. 318. In Wien wurde 1707 sogar die Geschichte der Maria Stuart aufs Theater zu bringen verboten: Schlager a. a. O. 352.

Zu pag. 181: Die höfischen Spiele wurden immer plebejer. Daß dieser gemeine, pöbelhafte Ton sich keineswegs auf die oben beschriebenen Wirthschaften und Maskeraden allein beschränkte, sondern überhaupt das gesammte höfisch gelehrte Spiel, die historisch politische Allegorie u. s w. überwucherte, beweisen die Bruchstücke, die uns von derartigen Stücken erhalten sind. So erwähnt unter Anderm Schütz, Hamb. Theatergesch. p. 17 schon unterm Jahre 1630 einer „Irenoromachia, das ist eine newe Tragi-comoedia von Fried und Krieg. Auctore Ernesto Stapelio," die im gedachten Jahre zu Hamburg von dortigen Schülern (juvenum corona) aufgeführt ward und von der Schütz selbst sagt, daß „Prügel, Zoten und Sauffscenen die Quintessenz bilden." Eine der züchtigeren Scenen theilt er mit: Irene, die Friedensgöttin, hat sich auf die Erde herabgelassen, sie trifft auf einen Bauern aus der Gegend von Hamburg (a. a. O. p. 19.):

Irene. Ist Friede eine Name, so heiß ich auch.

Bauer. Wo ja, Frereck heet vse Schulte.

Irene. Ich heiße aber und bin der Friede.

Bauer. Dat höre ick wol, ick daus: wem vse Parner Friedrich heet, den heete wy Frereck, dat ys yo ein Mannsname. Hyr hörstu nicht tho Huß, dat büchte my nicht, yot deyts.

Irene. Nein, meine Heimbt ist nicht von dannen.

Bauer. Js se denn von Führen, edder von Eicken, edder von Böiken?

Irene. Du bist ein gar ungeschickter Mann, ich gehöre hier nicht zu Haus.

Bauer. Segge ick doch dat ock; averst wor hörstu denn tho Huus? Du magst wol wydt her syn, dyn Sprake vorredt dick.

Irene. In meine Heimbt kannst du nicht kommen.

Bauer. Dat were de Düvel, ydt werndt wor vth der Werlt wesen? Js ydt vor eck jensiet Eimsbüttel?

Irene. Ach Lieber, ich bin nicht von der Welt.

Bauer. Dat sehe ick wol, du bist dar midden inne. u. s. w.

Ueber den als Verfasser genannten Ernst Stapel giebt Schütz p. 18 in der Note Auskunft; er wurde von dem bekannten Joh. Rist, in dessen Kreise er mithin gehört, angesungen. Auch Gervinus III, 422 thut seiner Erwähnung.

Im Uebrigen wollen sich unsre Leser erinnern, daß auch das „Schawgedicht" von der „Widerwertigen vnd glückseligen Liebe Cambyses ꝛc.", aus dem ich oben Einiges mitgetheilt, seiner crassen Zoten ungeachtet, „Leopoldo dem Ersten Römischen Keyser" zugeeignet war!!

Zu pag. 182: auf seine Schultern (und an Schläge gewöhnt waren sie). Ueberhaupt gehörten Prügel damals wie später, bis Ende des vor. Jahrh., zu den wirksamsten Bühneneffekten. Wie verschwenderisch selbst begabtere Dichter, Männer von Geschmack und Bildung, damit umgingen, das wird z. B. allen Kennern des Holberg im Gedächtniß sein, bei dem die „Dereſigen", das Zerren in den Haaren u. dgl. m. völlig zum dichterischen Apparat gehört. Wie nun mag es erst in der gemeinen, der Hanswurstkomödie zugegangen sein! Als Folge davon bildete sich denn auch (wie Blümner in seiner Gesch. d. Theat. in Leipzig p. 100 erzählt) ein völliger Tarif, wonach dem Schauspieler die Schläge, die er im Stück von Amtswegen zu erdulden hatte, baar vergütet wurden: Stück für Stück ein Gulden, und davon war, wie Blümner hinzusetzt, selbst die berühmte Ohrfeige im Eid nicht ausgenommen. — Natürlich mußten es schon einigermaßen wohlhabende und demgemäß auch anständige Truppen sein, welche diesen Tarif bei sich einführten; bei der Mehrzahl war gewiß „Prügel und kein Gulden" die Norm.

Ebendaselbst: zur bloßen Hanswurstkomödie. Ueber den Zusammenhang dieser Komödie mit der Haupt- und Staatsaktion und wie dieselbe sich aus der letztern allmälig selbständig herausgezogen hat, dürften sowohl im Text der Vorl. selbst, wie auch in der früheren Note über die Haupt- und Staatsaktionen die nöthigen Andeutungen gegeben sein: weshalb wir uns hier darauf beschränken, auf die Titelsammlung, sowie auf das Bruchstück einer derartigen Komödie selbst zu verweisen, welches beides Schlager, p. 283—285, auch p. 364 fgg. mittheilt. Die Titel betreffend, so sind dieselben „dem Zettelkatalog der werthvollen, über 13,000 Theaterstücke in sich fassenden Castelli'schen Sammlung" (in Wien) entnommen: a. a. O. 281. Anm. Daß Schlager Hanswurstkomödie und Action dabei nicht immer ganz auseinander gehalten (was freilich auch in vielen Fällen kaum möglich), wurde schon oben erinnert; man wird daher wohl thun, Einiges, was bei Schlager im Verzeichniß der Actionen vorkommt, vielmehr in den Katalog der Komödien zu versetzen, wie z. B.:

Der betrogene Ehemann oder Hanns Wurscht der seltsam vnd Lächerliche Jungfraun Zwinger, Einfältige Schildwacht, Alla modischer Jäger, Beängstigte

Liebhaber, Brallende Duellandt, durchgetriebener Kupler vnd großmütiger Erretter seines Herrn. Viennae 3. Augusti MDCCXXIV.

Der großmütige Ueberwinder seiner selbst mit Hanns Wurscht den übel belonten Liebhaber vieller Weibsbilder oder Hanns Wurscht der Meister: böse Weiber gut zu machen. Mehres wird die Action selbst den geneigten Leser Vorstellen. In Wien 7. August 1724.

Sieg der Unschult über Haß und Verreterey, oder Scepter und Kron hat Tugend zum Lohn, mit Hans Wurscht, dem Doctor in der Einbildung Undt Seltsamen Complimentario. Im JAHR 1724.

Zu den auffälligsten und zugleich bezeichnendsten Titeln gehören ferner:

Des Hannswurst und Bernardons erschröckliche Weiber- und Buben-Bataille, oder die zum Weinen lachende blutige Mordttragödie.

Hannswurst und Bernardon, die zwey heldenmütigen Söhne des großen Ritters Sacrapans und tapfern Befreyer der Königin Leonorella auf der Insel Lilliput.

Hannswurst der Teufel und Bernardon der Engel.

Hannswurst der glückliche Besitzer der bezauberten Medaille oder Bernardon der Geist Ribissel auf der Insul Cellery und Colleraby und die galanten Postknechte.

Hannswurst der sich in dem Labyrinthe verirrende Icarus.

Hannswurst, der chinesische Oedipus ꝛc. ꝛc.

Im Ganzen werden bei Schlager gegen funfzig Stücke namhaft gemacht, sämmtlich aus der späteren, der Prehauser-Kurz'schen Zeit (1720—1780: vgl. unten); er selbst jedoch setzt hinzu, es sei dies „vielleicht kaum der funfzigste Theil der übrigen in Wien componirten Hanswurststücke" (281 Note).

Nun eine Probe von den Stücken selbst (a. a. O. 364—370).

Der Großmüthige Vberwinder Seiner selbst mit Hannswurst den Vbl Belohnten Liebhaber Viller weibs Bilder, oder Hannswurst, der Meister, Böse weiber gutt zu machen (ꝛc.: s. oben).

Actores.

Cosroës König der Longobarden.
Bellandra Prinzessin von Benevent. Verlobte des Cosroës.
Ismene Prinzessin von Spoletto.
Julia ein gräffl. Fräulein verliebt in Alcandro.
Barbanes Königl. Cron-Printz verliebt in Ismene.
Alcandro, Cosroës Vertrauter, heiml. in Bellandra verliebt.
Hannswurst, des Königs lustiger Diener.
Brunette, ein altes Kammermädl bey Bellandra.
Weiber so viel man haben kann.
Riegl ein Nachbar des Hannswurst.
Leibwache des Cosroës, (sie geht halb lang, kurzes Seitengewehr.)

Ausführung.

Ein schöner Lustorth in Prospect ein Berg, welcher sich öffnet und eine herrliche Taffel zeigt.

Ein anderer Lustwald.

Ein garrtn mit Fontainen und grottn.

Zimmer der Ismene.
Ein Gefängnuß.
Ein Königl. schloß Platz.
Ein wüste einöde in Prospect ein Berg, alwo ein Finsteres gefängniß.
Königl. Zimmer.
Ein schwartz auspallirtes Zimmer nebst ein Plock und ein Beul, welches sich hernach in köstliches Zimmer verwandelt.

*

Das Stück eröffnet sich mit einem festlichen Aufzug des Cosroës und seines Hofstaates, Hannswurst nicht zu vergessen:

Alle: lang lebe der Vnüberwindlichste König Cosroës!

Bardan: Groſzer König sey Beglückt
So, daß alles haubt Vergnügen
sich nach Deinem Wunsche fügen.
und zu Deinem Fuß gebückt
Ewig müsse Zinsbahr liegen.

Cosroës. Nachdem uns Euere treue Bekannt, nehm wir auch Euer Wunsch gnädig an, und wünsch ingleich Euer Zufriedenheit. — wie aber ihr schönste Bellandra, wie genehm haltet ihr unser Herze?

Bellandra. Als das Kostbahrste der welt, welch nichtes gleich Kam und Zweifflet nie gar, daß die rein Kerze Ewiger treue in dieser Brust dauer Beständig Brennen werde.

Cosroës } in den Herze
Bella. } müß Kerze
Reinere Treu auf Ewig stehn.

Cosroës. Denn es solle diese Sonn

Bella. wo in liebe liecht gewonn.

Beede. nimmer mehr zurücke gehn.

Hanns W. Der teuffl! hört einmahl auff, ihr macht mir daß Maul so wäßrig, daß ich fast das zeuch ausspein kann.

Cosroës. weist den auch was lieb seyn.

H. W. Et quoidem in forma. solt ich ein Venus Kind sein, Vnweith von Mars gebohren, und sollt nicht wiße was lieb seyn, daß wäre mir in gantz Salzburgerland ein Spott.

Cosroës. sage dan, was ist den die liebe.

H. W. wir Bauern können es zwar nicht Beschreiben, aber wenn wir ein Mensch auf dem Heuboden bekomen so erzehlen wir es Historie weiß, daß sie in 3 Viertl Jahr ein lebendiges Exempl Bekombt ꝛc. ꝛc.

Sie gehen darauf zu Tafel; Hanswurst wird angewiesen, durch beliebige improvisirte Späße die Scene zu beleben. Nicht lange, so ist er betrunken, bittet „den König, er wolle ihm den Kopf halten, denn er müßte speien," hat, während die Andern abgehn, „seine Lazzi mit hin und her wakeln und Brechn. fallet endlich zur Erde sagend er müsse sterben, schlaffet ein."

Nun kommt Riepl, sein Nachbar, dazu, „sagt: Er habe ein Brieff bekom, welcher an den H. W. gehörig, Bey hoff hab er ihn schon durch alle Mauslöcher gesucht, aber er könn ihn nirgend antreffen, er wolle morgen wieder

Kommen, um ihm den brieff zu gebn, dan es möcht doch von groß sach und wichtigkeit etwas darin stehen. er siehet H. W. auf der Erde und verwundert sich, gehet endlich hin, ihme zu erwecken und H. W. lasst ein Furz gehn, und hernach ein Kreppser. Riepl hat seine Lazzi darauf nach beliebn und erweket ihn abermal. H. W. redet im schlaff von Menschern und dergleichen Possn nach beliebn, und sagt sie solln ihm gehn lassen. endlich nach etwelcher Foperei ermuntert er sich, fragt den Riepl wie er daherkom und was er wolle. Riepl giebt ihm den Brief und H. W. leset ihn nach etwelcher Foperei folgenden Innhalts: Die Kredl, urschl, brutschl, wäberl, Fräntzl, Catherl, Sabinl, Paulinl, Zusel und Sopherl und noch mehr, entbiethn dir schelm, galgen, Rad, schwerd, Feuer und strick, weil du auf eine so schelmische weis allen die Ehe versprochn, auch einer jedn von dein wurstlisch diebes Geschlecht ein Erb hinterlassen, wir ehrmanen dich das erst und leztemal Kom zurück, und heurathe eine nach der andern, oder wir wolln mit trumel und Peiffn, mit Spieß und stang auf bäsen und Ofengäbeln gefahrner komen, und dich also zerfezen und zerkrazen, daß kein Härl Haar an dein Kopf und Barth, kein Äderl an dein Leib soll bleibn. Du wirst doch Verstand habn, wirst also dich nicht lang bedenken, sondern dein Rückweg nehmen, damit du aber siehst, wie lieb wir dich haben, wirst bei dem Riepl ein schwarz Pock finden, welcher dir das Reisgeld erspart und Knie und die Füße wahrt. gegeben und Verfertigt in Salzburg von all dein Menscher."

2c. 2c.

*

Ueber die speciellen Obliegenheiten des Hanswurst vgl. Plümicke p. 174, angeblich nach dem eigenhändigen Aufsatz eines ehemaligen Acteurs dieses Ranges. — Berühmte Hanswurstspieler waren, außer dem Veltheim'schen Stranitzky, von dem weiter unten noch besonders die Rede sein wird, namentlich Prehauser, von Stranitzky selbst im Jahre 1727 dem Wiener Publikum als sein Nachfolger vorgestellt: Schlager, 289. — Ungefähr gleichzeitig mit diesen war Denner der Sohn (seit 1710: Chronol. d. deutsch. Th. p. 39; Blümner, Gesch. d. Th. in Leipzig, p. 65), besonders in Mittel- und Norddeutschland. Sodann Herr von Kurz, genannt Bernardon, der wiederum Prehauser's Nachfolger war, sich aber auch außerhalb Oestreich, am Rhein und in Süddeutschland, vielfach umhertrieb, nebst seiner Frau. Über Beide hat F. L. W. Meyer in seinem Leben Schröder's, im ersten Band, besonders p. 139 fgg. 172—175, die interessantesten Notizen aufbewahrt: denn Schröder selbst war (Frühjahr 1767, in Mainz) noch bei Kurz engagirt, und zwar als Groteskkänzer. Daß die Hanswurstkomödie auch damals, in der Mitte des Jahrhunderts, noch nicht feiner geworden, als zu Stranitzky's und Prehauser's Zeiten, beweist, was Meyer, ohne Zweifel aus Schröder's mündlicher Mittheilung, davon erzählt, p. 173: „Aus seinem (Kurz') Munde hat Schröder nie eine Zote gehört, aber Andern verbot er sie nicht. Köppe zum Beispiel, der seinem Herrn, dem Doctor Faust, die Laterne vortrug, hielt sie vor den Hintern, und gab zur Ursache: „Damit ich das Licht gleich wieder anblasen kann, wenn's der Wind ausweht." Ein andermal äußerte Schröder sein Mißfallen an einer in Kurzen's Abwesenheit gegebenen Posse, wo der Liebhaber den mit Leder bekleideten, sonst nicht vorzuweisenden Theil zur Zielscheibe großer Wasserspritzen darbieten mußte. „Mordio Sakkerment!" rief Kurz, „so müssen sie's schlecht gebn habn. In Wienn ist das

Stuckerl über zwanzichmal hintereinand aufg'führt." Sein Repertoire in Wien s. bei Schlager, 283. Er starb zu 1784 Wien: der letzte eigentliche Hanswurst der deutschen Bühne. Vgl. die Chron. d. deutsch. Th., in unzähligen Stellen. —

Für Norddeutschland im Besondern war dies Schuch der Vater (st. 1763), dessen Vorstellungen selbst ein Lessing selten verabsäumte: Brandes' Lebensgesch. II, 49 fgg; vgl. Plümicke 240 fgg. Auch seine Frau (sie war, wie Schuch selbst, aus dem Oesterreichischen gebürtig, das hier also an den Norden gleichsam zurückerstattete, was es von der Veltheim'schen Bande in Stranitzky erhalten) wird als Colombine gerühmt: Plüm. a. a. O. — Als schlechte Hanswurste dagegen machten sich einen Namen Berger, Mende, Brettinger, Lembcke: Brandes a. a. O. sowie die Chronologie, im Namensregister.

Zu pag. 183: Gesellschaften ohne Zweifel von sehr vagabondirendem, sehr abenteuerlichem Charakter. Es würde gegen die Absicht dieses Buches sein, die Geschichte dieser einzelnen Truppen hier ausführlich zu berichten; wem an diesen Dingen gelegen ist, der findet in den vielfach citirten Werken von Schmid, Schütz, Plümicke rc. ein überreiches Material. Wichtiger scheint es uns, hier einen kurzen Stammbaum der ältesten Theaterprincipale, aus demjenigen Zeitabschnitt, wo die gewöhnlichen Theaterchroniken Einen meistentheils im Stiche lassen, anzuschließen, nebst beigefügten (wenn auch keineswegs erschöpfenden) Notizen, wo Näheres über sie zu erfahren steht. Von den allerfrühesten, bis 1600, ist bereits früher die Rede gewesen. Es folgen dann:

um 1600: Hans von Stockfisch, am Brandenburgischen Hofe: Plüm. p. 33.
1630: Carl Paul, in Berlin: ebendas. p. 49.
1654: Johan Fasteyr von Kassl, in Wien: Schlager, 254.
1658: Enkher von Dresden, in Wien: ebendas. 252.
1659: Josep Jori, in Wien: ebendas. 252, 253.
1660: Caspar von Zimmern (mit Studenten) in Berlin: Plüm. 49.
1663: Inspruder Bande, in Wien: Schlager, 253.
1665: Jacob Kühlmann (mit „Sächsischen Komödianten?") in Wien: ebendas. 254.
1666: Ab. Andr. Pandßen, in Hamburg: Schütz p. 33.
1671: Peter Hüttler, in Wien: Schlager, 255.
1673: Andreas Elenson, in Wien: ebendas. 256.
1685: Peter Hilferding aus Salzburg, zu Wien: ebendas. 245.
1690: Joh. Veltheim, in Norddeutschland, besonders Leipzig, Berlin, Hamburg rc.: Plüm. 61. Blümner, 21. Schütz, 24.
1690: Sebastian di Scio, gleichfalls in Berlin: Plüm. 60.
1692: J. K. Samenhofer, in Wien: Schlager 257.
1694: Maria Christ. Elenson, in Wien: ebendas. 258.
1697: Katharina Veltin, in Wien: a. a. O.
1702: Balthas. Brumbach, in Wien: ebendas. 259.
1703: Gabriel Möller, in Berlin (mit „Sachsen-Weymarescher Hoftruppe"): Plüm. 76.

um 1706: Maria Monica Stränizky (?), Maria Hilfforbinger (?), Maria Naffzerin, Joseph Stränitzky, Joh. Hilfferding, Anna Maria Naffzerin (?), sämmtlich in Wien: Schlager, 262.

1707: Würtembergische Hoffkomödianten, in Wien: ebendas. 263.

1709: Jac. Hirschnuck, in Wien: ebendas. 264.

1710: Jac. Hoffbauer und Johann Sinner, in Wien: ebendas. 266.

Von 1710 an sind die Chronologien ꝛc. ziemlich vollständig: weshalb wir das Verzeichniß hier abbrechen. — Eine erschöpfende actenmäßige Uebersicht aller in Wien aufgetretenen Theaterunternehmer, Marionettenspieler, Seiltänzer u. dgl. m. von 1667—1736 s. bei Schlager 359—364.

Ebendaselbst: Johann Veltheim. Die vorzüglichsten Nachweise zur Geschichte dieses Mannes bei Plümicke, Schütz ꝛc. sind schon in vorstehendem Verzeichniß mitgetheilt worden; vgl. außerdem Gervin. III, 473 fgg. Sein Geburtsort war, wie im Text angegeben, Leipzig; nach seinem Tode, dessen Jahr nicht bekannt ist, übernahm seine Wittwe die Principalschaft (vgl. die treffende Bemerkung von Gervin. III, 474), woraus sich dann die Denner-Spiegelbergische, aus dieser die Neuberische Gesellschaft entwickelte. Seine (oder auch nur die von ihm gespielte?) Uebersetzung des Molière erschien 1694 unter dem Titel: Histrio Gallicus Comico Satyricus sine exemplo oder die überaus anmuthigen und lustigen Comödien des fürtrefflichen und unvergleichlichen Königlich Französischen Comödiantens Herrn von Molière ꝛc., in drei Theilen: Gottsch. Röth. Vorr. I, 257. Bouterw. X, 330.

Zu pag. 184: stattliches Kostüm. Im Allgemeinen zwar, was wir heutzutage Kostüm nennen, die charakteristische, den darzustellenden Rollen angemessene Theaterkleidung, existirte damals gar nicht: wie das auch im Verlauf der Vorlesung genauer zur Sprache gebracht wird. Wenn daher der Principal Peter Hüttler in Wien schon im J. 1671 ausdrücklich „romanische Kleyder“ verspricht, (Schlager, 255) so ist das entweder eine Ausnahme oder aber es sind damit überhaupt nur Kleider nach wälschem, spanischem, französischem Schnitt, also galante, stattliche Kleider gemeint. Ueberhaupt hat sich die Wahrheit des Kostüms erst außerordentlich spät entwickelt; nach den Bildern im (Reichardt'schen) Theat. Kal. v. 1781 zu urtheilen, wurde die Lady Macbeth dazumal noch in London selbst im Reifrock gespielt. Von Garrik ist es bekannt, daß er den Hamlet im schwarzsammtnen Tressenkleide spielte; ebenso, wie die erwähnten Kupfer beweisen, den Macbeth. Dasselbe war in Frankreich der Fall, wo das erste Bauerkostüm erst 1756 auf der Bühne gesehen ward — zu größter Sensation des Publikums! Vollständig durchgeführt wurde die begonnene Reformation in Frankreich erst durch Talma, in Deutschland durch den Grafen Brühl in Berlin: wovon später. Vgl. den recht übersichtlichen, unterrichtenden Artikel von L. Schneider im Blum'schen Theaterlex. I, 234—238.

Ebendaselbst: denn es wird versichert, daß, wo sie sich einer Stadt nähert ꝛc. S. Flögel, Gesch. d. kom. Lit. IV, 319. — Nach Plümicke

jedoch, p. 65, war dieser feierliche Empfang dazumal eine allgemein übliche Sitte und widerfuhr als solche auch andern, viel geringfügigeren Banden.

Zu pag. 185: Jos. Ant. Stranitzky. Ueber Stranitzky's Lebensgesch. und theatralisches Wirken vgl., außer Nicolai's Reise IV, 566 fgg. und Flögel, Gesch. d. Grotesk. p. 123, ganz besonders das Schlager'sche Buch, wo p. 263—291 eine Menge der interessantesten und für die Theatergeschichte selbst wichtigsten Notizen über ihn zusammengestellt sind. — Er war, zwischen 1670—80, zu Schweidnitz geboren, verließ um 1706 die Veltheim'sche Bande und siedelte nach Wien über, wo er, nach einigen vorläufigen Unternehmungen, plötzlich 1712 als fortwährender Pächter des Stadttheaters am Kärntnerthor auftritt. Er starb 1727, nachdem er, trotz der hohen, auf 4—5000 Gulden jährlich zu berechnenden Abgaben, die damals schon auf derlei Theaterunternehmungen lasteten, nichts destoweniger ein ansehnliches Vermögen gesammelt hatte. — Auch Stranitzky ist als Schriftsteller aufgetreten, in der Olla „potrida des durchtriebenen Fuchsmundi" (1722) und „Lustige Reisebeschreibung aus Salzburg in verschiedene Länder": Beides Werke, welche (Gervin. III, 475) „den Wiener Stil und Witz des Abraham a Sta. Clara würdig fortsetzten."

Ebendaselbst: seine Schauspieler bezog er meistens aus Wolfenbüttel. S. das Actenstück vom 22. März 1714 bei Schlager, p. 269.

Ebendaselbst: ein Herr von Quoten. Vgl. Löwen's Schr. IV, 19, sowie des Verf. Aufsatz über Ludwig Holberg, im Lit. hist. Taschenb. II, 348 fg. Außer dem Ulysses von Ithacia, der ausdrücklich gegen Quoten gerichtet ist, hat Holberg ihn auch verschiedene Male in Person aufs Theater geführt, z. B. in Hereri eller blind Alarm; vgl. a. a. O. p. 374.

Zu pag. 186: eine andere, die Spiegelbergische Truppe rc. Siehe Chronologie d. deutsch. Theaters, p. 40.

Zu pag. 187: Von der Truppe eines gewissen Haßkarl. Löwen a. a. O. p. 20; vgl. Chronol. 53.

Ebendaselbst: Eine andere ergötzliche Schilderung dieser Banden. Siehe in Krünitz' Encyklop. Bd. 141, p. 178 fgg.

Zu pag. 188: ein gewisser Reibehand. Die ausführlichste Notiz über ihn hat Schütz, p. 83 fgg. gegeben. — Ursprünglich ein Schneider, verband er sich Anfangs mit einem gewissen Lorenz zu einem Puppentheater. Bald indessen (seit 1734) stand er an der Spitze lebendiger Acteurs; 1752 kam er, mit einem preußischen Privilegium und einem zahlreichen Personal, nach Hamburg, von welchem Aufenthalt Schütz einige charakteristische Theaterzettel u. dgl. aufbewahrt hat, z. B. „Mit Bewilligung u. s. w. wird aufgeführt ein ganz besonders Schauspiel betitult: L'amour masson, die Liebe ein Freimäurer oder das von ungefähr gern entdeckt seyn wollende Geheimniß der Freimäurer durch Isabella, einer wegen dem weiblichen Geschlecht angebohrnen Kuriosität in Angst und

Schrecken gebrachten weiblichen Freimäurerin, imgleichen der bestrafte närrische Ehrgeiz des von hochmüthigen Einbildungen eingenommenen, aus der Lehre entlaufenen, sich selbst erhöhten Schusterjungens und deswegen mit Recht zum Narren gehaltenen Baron von Windsak. Den Beschluß machte ein Tanz und Molières lustige Nachkomödie: le mari confondu, der verwirrte Ehemann. Aus der bekannten alten geistlichen Farce, der verlohrne Sohn, machte er eine extramoralische Hauptaktion mit dem Beifügen: der von allen vier Elementen verfolgte Erzverschwender mit Arlequin, einem lustigen Reisegefährten seines ruchlosen Herrn. Dies extramoralische Stück ward mit viel Prunk gegeben. Früchte, die der Verlohrne essen wollte, verwandelten sich in Todtenköpfe, Wasser, das ihm zu trinken lüstete, in Feuer. Felsen wurden vom Blitze zerschmettert und repräsentirten — einen Galgen, an welchem ein armer Sünder hieng, welcher stückweise herunterfiel, sich wieder zusammensetzend aufstand, und den verlohrnen Sohn verfolgte. Dann sah man diesen in Gesellschaft lebendiger und grunzender Säue beim Trebernschmauß. Die Verzweiflung brachte dem verlohrnen Sohn Strick und Dolch, die Vorsehung des Himmels aber hielt ihn ab, er bekehrte sich und ward, zur Beförderung der Extramoralität des Stückes, vom Vater begnadigt."

Ebendaselbst: Mit Reibehand wetteiferte Kuniger. Auch über diesen bietet Schütz p. 86 fgg. die vollständigste Notiz. Er war in Leipzig geboren, zog Anfangs als Equilibrist, Taschenspieler ꝛc. umher, dirigirte dann ein Marionetten-, endlich (seit 1752) ein wirkliches Theater, dem er den stolzklingenden Namen einer „in beweglichen großen Maschinen und lebendigen Personen bestehenden privilegirten Hochfürstl. Brandenbg. Beireutischen und Brandenburgischen Kunigerischen Schaubühne" beilegte und — beilegen durfte. — Von ein paar andern, durch ihre Verwerflichkeit gleichfalls berühmt gewordenen Principalen, Joh. Gottl. Förster (seit 1725: wir haben seiner schon oben bei den Haupt- und Staatsactionen Erwähnung gethan), und aus späterer Zeit (1770) Ilgner, welche beide dem Reibehand und Kuniger würdig zur Seite stehen, s. Schütz, p. 53 und 92 fgg. sowie den Theat. Kal. v. 1783, p. 53 fgg.

Ebendaselbst: Es ist dies der sogenannte Komödienstreit. Vgl. Schütz, 26 fgg. Plüm. p. 62. Flögel, Grotesk. 146. Chronol. p. 33, sowie in größter Ausführlichkeit in Stäudlin's Gesch. d. Vorstellungen v. d. Sittlichkeit des Theaters. Göttg. 1823. — Der Erste, der aus kirchlich moralischem Standpunkt gegen das Theater auftrat, war Anton Reiser, Prediger an der St. Jakobskirche zu Hamburg, in seiner 1681 erschienenen „Theatromania oder die Werke der Finsterniß in den öffentlichen Schauspielen von den alten Kirchenlehrern und etlichen heidnischen Scribenten verdammt." Diese Schrift gab das Signal zu einem lebhaften Federkriege, in welchem das Für und Wider des Theaters (Ersteres besonders in der Dramatologia antiqua-hodierna von Elmenhorst, gleichfalls Prediger zu Hamburg) vielfach beleuchtet und erwogen ward, ja in dem man sogar das Gutachten zweier Universitäten, Wittenberg und Rostock, einholte. Doch waren dies Alles bis dahin nur Theorieen. Dagegen als (um 1690) die Geistlichkeit in Hamburg, Leipzig, Berlin, Magdeburg und sonst sowohl Veltheim selbst, als den Mitgliedern seiner Truppe den Genuß des

Abendmahls zu verweigern anfing, so wurde die Sache ernsthaft genug, um auch außerhalb der gelehrten und geistlichen Kreise überall ein großes — und dem Ansehn der Schauspieler höchst nachtheiliges Aufsehen zu machen. Einzelne Regenten zwar, wie Kurfürst Friedrich III. (nachheriger König Friedr. I.), sowie auch späterhin sein Nachfolger Friedr. Wilh. I. (in einem Erlaß an die theologische Facultät zu Halle, s. Förster I, 308) suchten die Geistlichkeit in ihre Schranken zurückzuführen und die Unbescholtenheit der Schauspieler wiederherzustellen. Allein weder sie, noch die in drei Auflagen erschienene Schutzschrift der Frau Veltheim vermochte hier durchzudringen: bis endlich die zunehmende allgemeine Aufklärung des 18. Jahrh. auch diese Nebel der Bornirtheit und des theologischen Fanatismus verscheuchte.

Zu pag. 189: an Marionetten- und Puppenspieler überlassen. Eine sehr fleißige Geschichte dieses sonst völlig vernachlässigten Zweiges, wenigstens soweit sich derselbe in Hamburg entwickelte, hat Schütz a. a. O. p. 93—126 gegeben. Für Wien ist auch hier, wie überall, das Schlager'sche Buch zu vergleichen.

Zu pag. 190: Die Sage vom Faust. S. die kleine vor Kurzem erschienene, höchst schätzenswerthe Schrift von Karl Simrock: Doctor Johannes Faust, Puppenspiel in Vier Aufzügen, wo der Faust der Marionettenspieler, wie sie ihn noch bis auf die jüngste Zeit dargestellt haben, Theils wörtlich, Theils in annähernder freier Ergänzung und Nachbildung gegeben ist. Vgl. besonders auch das Vorwort p. VI fg. sowie den Anhang, p. 107—118. Ein „Puppenspiel von Dr. Faust", 1733 in Hamburg gegeben, „ein Muster von Unsinn und Abenteuerlichkeit, in welchem der Doctor unter Anderm in der Höllenqual von schwarzen Geistern mit glühenden Zangen gezwickt und gepeinigt, Hanswurst aber, sein Bedienter, wegen allzugroßer Verirung von unterirdischen Geistern in die Luft geführt und lebendig in Sücke gerissen wird ꝛc." erwähnt (wie es scheint, nach vorliegenden Theaterzetteln) Schütz p. 62.

Sechste Vorlesung.

Wiedererwachen des deutschen Lebens zu Anfang des achtzehnten Jahrhunderts. — Reaction gegen das Lohenstein'sche Drama: Christ. Weise. — Gottsched. Seine Bedeutung und Stellung für die Literatur im Allgemeinen. Verhältniß zum Theater: die Neuberin. — Erstes regelmäßiges Trauerspiel: Regulus von Pradon. — Gottsched's Cato; seine und seiner Freunde theatralische Thätigkeit. — Zustand des deutschen Lustspiels: improvisirte Komödie. Holberg. Feierliche Verbrennung des Harlekin durch Gottsched. — Die Oper; ihre Ausdehnung und Verfall. Gottsched's Opposition: Erneuerung des Schäferspiels. Gottsched's Sammlungen zur Theatergeschichte. — Aussichten in die Zukunft.

Es war ein mühseliger und unerfreulicher Gang, dieser Gang durch die Geschichte des deutschen Theaters von Ende des sechzehnten bis in das erste Drittel des achtzehnten Jahrhunderts, auf welchem Sie mich in meinem neulichen Vortrage begleitet haben. Dem leeren Formalismus, der gespreizten Vornehmheit, der Lüge und Unwahrheit auf der einen, sahen wir auf der andern Seite eine nicht minder verderbliche Formlosigkeit, ein brutales Sich gehen lassen, eine absichtliche, sich in sich selbst wohl fühlende Roheit gegenüber stehen. Sogar wir mußten sehen, wie diese Roheit endlich über alles Andere den Sieg behielt und wie schließlich unsre ganze Bühne sich darin auflöste: dergestalt, daß am Schluß des bezeichneten Abschnittes selbst die Elemente einer neuen, besseren Gestaltung, selbst die Grundlage einer künftigen Erhebung verloren gegangen zu sein schienen.

Und doch sind wir damit bereits in jene Epoche eingetreten, wo der deutsche Geist, nach der langen, schmählichen Dienstbarkeit dieser letzten Jahrhunderte, endlich sich selbst wiedergefunden hatte, und wo schon auch die Literatur anfing, in neuen, frischen Productionen, dieses Wiedererwachen des deutschen Lebens nachbildend zu begleiten. Schon war gegen die verdumpfte Buchstabenweisheit unsrer Orthodoxen die Opposition der Pietisten, eines Spener, Franke, Arnold rc. eingetreten: eine Opposition, welche, indem sie die Religion aus den Banden der Dogmatik, aus dem Joch der Bekenntnißformeln und Polizeiinstructionen zu retten und in ihre heimathliche Welt, die Innerlichkeit, das bewegte, lebendig ergriffene Gemüth, gleichsam zurückzuleiten suchte, für die gesammte Entwicklung unsers Lebens in Wissenschaft, Literatur und Kunst von unberechenbarer Wirkung geworden ist und die wir uns daher auch hüten müssen mit jenem Mißtrauen und jener eigenthümlichen Apprehension zu betrachten, welche uns heutzutage (und heut allerdings mit gutem Grunde) bei dem Namen der Pietisten zu ergreifen pflegt. Schon ferner hatte Thomasius, von verschiedener Grundlage aus, mit verschiedenen Waffen, dennoch auf dasselbe Ziel, die Zerstörung des blinden Auctoritätglaubens und die Erneuerung des Lebens durch wahre, ächte Sittlichkeit, hinarbeitend — schon hatte Thomasius den gelehrten Pedanten nnd Heuchlern gleichfalls den Handschuh hingeworfen und, die gelehrten Fachgerüste zertrümmernd, wie Jene die theologischen, mit energischer Stimme die Wissenschaft für diejenigen zurückgefordert, denen sie ursprünglich gehört und denen sie unter allen Umständen zu Gute kommen soll: dem Volke. Schon endlich in der Poesie selbst war Günther aufgetreten: Günther, der Dichter der Jugend, der Leidenschaft, der unmittelbaren Empfindung, ein glänzender Vorläufer, in seiner wildausschweifenden, kometenhaften Bahn, jenes prächtigen Gestirnes, jenes Tages voll Leben und Heiterkeit und Klarheit, der unsrer Literatur späterhin in Goethe aufgehen sollte, als dem Dichter der vollendeten, der schönen Subjectivität, wie Günther der Dichter der Subjectivität schlechthin.

Wir haben gesehen, wie das Theater die bisherigen Zustände des deutschen Lebens jedesmal getreulich wiedergespiegelt und begleitet hat

und wie kein Weg zu dornig, sogar kein Sturz zu jählings, keine Erniedrigung zu tief war, die Muse des Schauspiels hat sie getheilt. Wie hätte sie denn Anstand nehmen mögen, jetzt auch den Aufschwung zu theilen? Die gemeinsame Ketten, gemeinsame Schmach getragen, wie hätte sie nicht auch Theil genommen an dem Erwachen, der Erhebung, dem Siege der Nation?!

Aber freilich, um dies zu können, mußte die Bühne selbst erst eine neue Form gewinnen, einen neuen Leib anziehen; verunstaltet und beschmutzt, wie sie war, in diesem Zustande von Verwilderung und Auflösung, in welchem wir sie zuletzt erblickt, wäre sie unfähig gewesen, einen Spiegel abzugeben für diese neuen Entwicklungen, die sich unter uns gestalteten. Es bedurfte hier einer neuen formalen Schule, um die verwilderte Kunst zu Gesetz und Ordnung, Zucht und Sitte zurückzugewöhnen, eines strengen Gärtners gleichsam, der mit vorsichtig pedantischer Scheere die überwuchernden Sprößlinge vom Baume der Kunst entfernte, die verwilderten Zweige festband, den allzudichten Wipfel stutzte und beschnitt. Diese Schule that sich auf: es war die Schule der Franzosen; dieser Gärtner fand sich: es war Gottsched.

Allein bevor wir zu Gottsched und der durch ihn bewirkten Reform der deutschen Bühne des Näheren übergehen, lassen Sie mich mit einigen Worten noch eines Mannes gedenken, der in vieler Hinsicht als Gottsched's Vorläufer erscheint, so wenig der Letztere selbst mit dieser Zusammenstellung auch einverstanden gewesen sein möchte, ja so verächtlich er auch in Wahrheit von ihm zu sprechen, so heftig er gegen ihn und seine Bestrebungen anzukämpfen pflegte. Ich meine den schon früher erwähnten Schulmeister von Zittau, Christian Weise, für den, obschon er der Zeit nach um einige Decennien ehe fällt (in die letzten Jahre des siebzehnten Jahrhunderts) mir dennoch, aus dem angedeuteten Grunde, erst hier die rechte Stelle zu sein schien.

Schon bei jener früheren gelegentlichen Erwähnung habe ich der ausgebreiteten literarischen Thätigkeit dieses Mannes, als Grammatiker, Rhetor, Statistiker, Historiker, Romanschreiber, Komödiendichter u. s. w. gedacht; er gehört zu jenen polyhistorischen Genies, jener Gruppe von Vielwissern und Vielschreibern, jenen Menke, Morhof 2c., welche das

siebzehnte Jahrhundert in das achtzehnte hinüberleiten und deren Kenntniß, noch mehr deren Fleiß, ja nur deren mechanische Fingerfertigkeit, dem gegenwärtigen Geschlecht, Angesichts dieser Folianten und Quartanten, dieser Repertorien und Bibliotheken, welche sie zusammengeschrieben, fast unbegreiflich erscheint. — So auch Weise. Mit derselben Feder, welche noch nicht trocken war von seinem neuesten Zeitungslexikon, seinem neuesten Briefsteller, setzte er sich flugs hin und schrieb einen Roman, eine Tragödie, ein Lustspiel; auf eine Anweisung zum christlichen Leben ließ er ein Complimentirbuch, auf eine Logik, eine Chronologie, eine juristische Abhandlung, eine Erziehungslehre, eine Declamirkunst, einen „politischen Redner," auf eine deutsche eine lateinische Stillehre folgen — und unzähliges Andere. Ein Mann, der so mitten in der Literatur darin steckte, dem so Alles, was ihm unter die Hände kam, sofort zum Buch gerieth, der so gewohnt war, die Setzer schwitzen und die Pressen seufzen zu machen — ein solcher Mann konnte natürlich auch keinen Augenblick zaudern, auch die Schulkomödien, die er von Amts wegen zu schreiben hatte, gleichfalls in Druck zu geben und, Literat wie er war, auch für sie literarische Stellung, literarische Bedeutung in Anspruch zu nehmen. Dies aber, wie Ihnen aus einer früheren Vorlesung im Gedächtniß sein wird, hatte der Schulkomödie bis dahin gerade gefehlt: sie hatte die Grenzen der Schule bis dahin nur selten verlassen, sie hatte, wenn auch in Druck gegeben, wenn auch auf den Büchermarkt gebracht, sich doch immer in schüchterner Entfernung von dem gehalten, was man eigentlich die Literatur, geschweige denn gar die schöne, die poetische Literatur, die Belletristik nennt; ihre Stellung, wie wir es früher ausdrückten, war jederzeit mehr pädagogisch als literarisch, mehr praktisch als poetisch gewesen.

Dafür nun aber war gerade Weise der Mann. Trotz seiner Gelehrsamkeit — fast könnte man sagen, in allen vier Facultäten, trotz seiner unermüdlichen Schriftstellerei, trotz sogar seiner amtlichen Würde und dieses Schulmeisterstabes, den er in Händen schwang, war er bei alledem nichts weniger als ein Pedant, ein trockner Gelehrter, eine alte staubige Perücke. Im Gegentheil, er war — oder wenigstens, er wollte es sein — ein Lebemensch, ein gewandter Mann, der die Worte Politesse und

Galanterie ein' um das andere im Munde führte, ja der bei seiner ganzen Wirksamkeit, der schriftstellerischen sowohl wie der pädagogischen, kein anderes Ziel im Auge hatte, als die Verbreitung sogenannter Weltweisheit, das ist artigen geselligen Benehmens, feiner Sitten und praktischer Tüchtigkeit.

Wie nun also hierin für Weise die Veranlassung, sogar die Aufforderung lag, seine Stücke aus den engen Schranken der Schulstube in die „Welt" einzuführen: so wurde eben dadurch auch der Charakter der Weise'schen Stücke selbst bestimmt. Erinnern wir uns nur, welche Tonart damals in der Literatur überhaupt die herrschende war und nach welchen Mustern namentlich das Drama sich richtete: die falsche, schwülstige Tonart nämlich des Lohenstein, das Muster eines Dichters, der das Wesen der Poesie überall nur in ihr Beiwerk setzte — und selbst noch dies Beiwerk war ein erkünsteltes. Ein Sinn, so auf das Wirkliche gerichtet, so nüchtern, so praktisch verständig, wie Weise's, konnte an diesen unwahren, grotesken Verzerrungen, diesem hochtrabenden, lügnerischen Pathos, diesen Greueln und Unnatürlichkeiten der Lohenstein'schen Schule unmöglich Geschmack finden. Der Tragödie der Metaphern und Allegorieen, der Alexandriner und Gleichnisse daher setzte er ein einfaches prosaisches Drama, ein Drama voll Natürlichkeit und derber, mitunter auch wohl ungeschlachter Wirklichkeit entgegen. Wie bei Lohenstein und seinem Anhange Alles phantastisch, außergewöhnlich, ungeheuer, so umgekehrt bei Weise Alles höchst realistisch, höchst gewöhnlich, höchst alltäglich; versteigen Lohensteins Helden sich auf eine Höhe, wohin kein gesunder Sinn ihnen zu folgen vermag, ja wo sie selbst nothwendig schwindlig werden müssen, sprechen sie eine Sprache, die Niemand versteht, zeigen sie Empfindungen und Leidenschaften, die Niemand begreift: so dagegen bei Weise — ei das sind ja lauter Leute unsrer Bekanntschaft! das ist sie ja mit allen üblichen Nachlässigkeiten, allen Localtinten des Dialektes, die Sprache des gewöhnlichen alltäglichen Lebens! da kehrt sie ja überall wieder, die gesunde, nüchterne, hausbackne Moral, die „Politesse" und Galanterie, welche Weise in all seinen übrigen Schriften predigt! War bei Lohenstein Alles sofort pathetisch, befinden seine Helden sich allezeit in der Extase, sind die ver-

wegensten Bilder, die ungeheuersten, unmöglichsten Situationen ihnen (wie man zu sagen pflegt), nur gemaust: so im Gegentheil weiß dieser garnicht, was Pathos ist, so kommen auch in den kritischesten Momenten seine Helden aus ihrer nüchternen, gleichmäßigen Ruhe kaum heraus, so hält auch in den gewaltigsten Situationen, Situationen sollte man meinen, wo auch die trockenste Phantasie aufschäumen, die alltäglichste Sprache sich zum Ungewöhnlichen steigern müßte, er dennoch das Gleis herkömmlicher Anschauungen, die Schranken der Umgangssprache und des gemeinen Verkehrs getreulich inne.

Dabei freilich, wie es zu allen Zeiten und bei allen Gelegenheiten, in der Kunst wie im Leben, das Schwerste ist, die heilige Grenze des Maßes zu treffen: so auch darf Weise nicht davon freigesprochen werden, wie Lohenstein und seine Schule in der Phantastik, dem Pathos, dem poetischen Schwung, so er in seinem realistischen Bestreben, seiner Nüchternheit, seiner prosaischen Einfalt gleichfalls zu Viel gethan zu haben. Wie Jene nach oben, so gleichsam schweift er nach unten aus; Jene gehen in die Lüfte, er bleibt im Staub, und nicht selten sogar im Koth. Dies, wie es das Schicksal der Nachahmer ist, leichter die Fehler als die Tugenden ihrer Muster zu treffen, zeigt sich ganz besonders in dem Weise'schen Anhange, den Joh. Riemer, Christ. Fr. Henrici rc. welche alle, in ihren zahlreichen und von der früher geschilderten Hanswurstkomödie kaum mehr zu unterscheidenden Stücken, die Realität und die Natürlichkeit bis zu einem Grade ausdehnen, daß man sich fast wieder zurücksehnt nach Lohenstein'scher Unnatur und Ueberkunst. — Nichts desto weniger bleibt Weise immerhin das Verdienst, zu einer Zeit, wo die übrige Welt in Lohenstein'schem Taumel gefangen lag, eine kräftige und thätige Reaction dagegen gebildet und den kranken Fleck, wenn nicht geheilt, doch mit tapferer Hand und scharfem Blicke zum Wenigsten aufgedeckt zu haben. —

Wenden wir uns nunmehr zu Gottsched. Wenige Persönlichkeiten in unserer Literaturgeschichte giebt es, welche von verschiedenen Seiten, zu verschiedenen Zeiten so viel Lob und so viel Tadel, so viel Erhebung und so viel Herabsetzung, so viel Bewunderung und so viel Verachtung erfahren haben — und weder die eine noch die andere ganz mit Unrecht

oder ganz unverdienter Weise, wennschon aus andern Motiven und in anderer Hinsicht, als es in der That zumeist geschehen ist. Und ebenso möchte es wenig Andere geben, die das Werk ihrer Hände selbst so gründlich eingerissen, ihren eigenen Kranz der Ehre so gierig zerpflückt haben — wenig Andere, mein' ich, die durch Fehler des Alters die Verdienste ihrer Jugend so schmählich in Vergessenheit gebracht, durch moralische Schwächen, Schwächen des Charakters und der Seele, ihre wissenschaftlichen Leistungen so gänzlich aufgehoben und wett gemacht: dergestalt, daß den nachlebenden Geschlechtern von dem vielfach nüancirten Bilde dieses Mannes nichts übrig geblieben ist, als ein allgemeiner dunkler Schatten, ja daß, wer heutzutage anders über ihn sprechen will, es sei denn mit Verachtung und Hohnlachen, zuvörderst einer Schutzrede für sich selbst bedarf.

Und doch sind Gottscheds Verdienste um die deutsche Literatur in der That die größten und unvergeßlichsten. Durchgängig Allem, was er für die Literatur unternahm (und er war von einer außerordentlichen Fruchtbarkeit der Unternehmungen, einer vielleicht nur allzugroßen Schnelligkeit der Ausführung), liegt, in seinem ersten Anfang, ein vernünftiger und richtiger Gedanke, ein feinfühlender Instinct für die Bedürfnisse der Zeit zu Grunde; in der Erweiterung und Verbreitung der damals beliebten moralischen Wochenschriften, in der populären Behandlung literargeschichtlicher und sprachlicher Gegenstände, in dem Eifer für die Bühne wie überhaupt für die Ehre und den guten Ruf unsrer Literatur, namentlich auch im Ausland — in all diesen Dingen (und daß sie unerheblich oder gleichgiltig gewesen wären, diese Dinge, wer möchte es behaupten?!) ging Gottsched seinen Zeitgenossen maßgebend voran. Sein Unrecht war allein dies, daß er einseitig bei diesen ersten Anfängen stehen blieb und mit derselben, sogar noch größerer Heftigkeit, demselben Eifer, derselben nicht selten kleinlichen, nicht selten ungeschickten Betriebsamkeit, mit der er Anfangs die neuen Elemente der Literatur selbst eingeführt, jede fernere Entwicklung derselben abwehrte und verfolgte. Gottsched war keineswegs, wie man aus seiner Opposition gegen Klopstock, Lessing, Shakespeare ꝛc. vermuthen möchte, ein blinder Verehrer des Alten, ein Feind des Fortschrittes und der Entwicklung

überhaupt: nichts weniger als das! Aber die Literatur sollte nur in keiner anderen Bahn vorschreiten, als die er ihr vorgezeichnet hatte, der Fortschritt sollte nur nicht ehe eintreten, als bis er das Zeichen, nur nicht weiter gehen, als wie er es angegeben. Er wollte auch Entwicklung, gewiß: aber nur die von ihm approbirte, nur Gottsched'sche Entwicklung: — ähnlich den politischen Gottscheden unsrer Tage, die auch keineswegs Feinde der Freiheit und des Fortschrittes sind — behüte der Himmel! Nur daß es gerade ihre Freiheit und ihr Fortschritt sein soll, welchen sie anerkennen; sie kennen keine Größen, als von ihnen geeichte, das reine Gold der Geschichte selbst erklären sie für unächt, so lange bis sie ihren kleinen Stempel darauf gedrückt. — Gottsched ist der wahre Doctrinär der deutschen Literatur: die Freiheit innerhalb der vorgeschriebenen Schranken, der Fortschritt unter der Controlle des Rückschrittes.

Und doch wollen wir ihm dies Alles noch nicht zu schwer anrechnen; wir wollen glauben und zugestehen, daß für die damaligen halben, unsicheren Zustände ein solcher halber, unsichrer Mann wirklich am Platze, daß seine Art des Fortschritts für seine Zeit wirklich die richtige war: wär' es auch nur deshalb gewesen, einmal weil sie, in ihrer langsamen, gemessenen Bewegung, das Mitgehn der Massen erleichterte, und zweitens weil eben dadurch der Entwicklung selbst ein Stachel in die Seite gesetzt und eine Opposition innerhalb der Opposition hervorgebracht ward — der allein sichere Weg, die einzig mögliche, unerläßliche Bedingung jedes wahren und dauernden Fortschrittes! — Wovon wir ihn dagegen nicht freisprechen, wogegen wir ihn nicht einmal entschuldigen können und weshalb die Schmach, die sein Andenken im großen Publikum noch heute bedeckt, in der That keine unverdiente ist, das ist, daß er zuerst in der deutschen Literatur ein Beispiel gegeben, wie wissenschaftliches Ansehn und literarischer Einfluß sich ausbeuten lassen zu unsittlichen Zwecken, Zwecken des Egoismus, der Eitelkeit, der Anmaßung. Gottsched ist der wahre Vater literarischer Coterieen in Deutschland: das heißt Verbindungen, welche nicht auf der Grundlage gemeinsamer Ueberzeugungen, geistiger Principien, nein, die auf dem faulen Boden gemeinschaftlichen Eigennutzes, gemeinschaftlicher Selbstsucht ruhen. Literarische Schulen hatten wir gehabt, literarische Parteien bildeten

sich vor seinen Augen: er that ein Drittes hinzu, er schuf die Clique, er erfand und übte jene erbärmlichen Künste literarischer Klatschsucht, jenes System der Unwahrheit, der Lüge, der Verdächtigung, das seitdem eine so unselige Vollständigkeit bei uns gewonnen, in dem, wie in einem wahren Irrgarten, so viel hoffnungsreiche Talente seitdem verloren gegangen sind; er zerriß, mit Einem Wort, den keuschen priesterlichen Schleier, der die Literatur bis dahin, vor den Augen der Menge wenigstens, bedeckt hatte und zeigte, daß sie auch nur ein Weib — ein kokettes, leichtfertiges, bestechliches Weib! —

So hat er seinen Ruhm vorweg genommen: und wenn nun nichts davon übrig geblieben und wenn das Publikum, statt der Lorbeern, mit denen er selbst bei Lebzeiten sich und die Seinen allzueifrig geschmückt, ihm nun vielmehr Dornen aufs Grab pflanzt — wer will es deshalb tadeln? wer will in diesem nicht ganz verdienten und doch so ganz gerechten, so ganz nothwendigen Schicksal die eherne Stimme der Geschichte, ein wahres Gottesgericht verkennen?! —

Beschäftigen wir uns, nach dieser allgemeinen Betrachtung, die mir um so nöthiger erschien, je traditioneller, je mythischer (daß ich so sage) das Urtheil über Gottsched zu sein pflegt, — beschäftigen wir uns nunmehr mit dem, was Gottsched speciell für das deutsche Theater geleistet hat. Seine Wirksamkeit überhaupt war, wie bereits angedeutet, vornämlich formaler Natur; begabt mit jenem nüchternen, praktischen Sinne, jener Einfachheit und Natürlichkeit, dazu von jener (Falls dieser Ausdruck gestattet ist) Modernität, jenem beweglichen, leichten Wesen, das auch Weise, auch Thomasius charakterisirt und das auf dem galanten, zierlichen Boden von Leipzig, wohin Gottsched frühzeitig aus seiner ostpreußischen Heimath ausgewandert, doppelt an seinem Platze war, fühlte er sich berufen, der Verwilderung und Roheit unsrer damaligen Literatur entgegenzutreten und den wild schäumenden Strom abzulenken in ein gesichertes, ruhiges Bette.

Diese Arbeit war allerdings nicht leicht; er bedurfte dazu eines Musters, nach dem er sich richten, einer Autorität, auf die er sich berufen durfte: und er fand sie — in den Franzosen.

In den Franzosen?! in diesen unerträglich regelmäßigen, schulmei-

sterlich langweiligen Franzosen? in der pedantischen Strenge, der altjüngferlichen Sauberkeit dieser geschnürten, coiffirten, mit Schönpflästerchen überklebten französischen Literatur?!

Nun allerdings: wir, von unserm gegenwärtigen Standpunkte aus, haben gut so fragen, wir haben gut lächeln über die Tragik eines Crebillon, die Komik eines Destouches, den satirischen Stachel Boileaus, die Beredsamkeit der Massillons, die Aesthetik eines Batteur, ja selbst auf die Lorbeern der Corneille und Racine's dürfen wir einen zweifelnden Blick zu werfen wagen. Jene Zeit dagegen kannte gar keine größeren Muster, die französische Literatur war damals wirklich die allberühmte, die allgiltige, die Musterliteratur Europa's, welche Italien und Spanien und sogar das stolze, in sich selbst so reiche England nicht allein las, sondern auch nachbildete; selbst ein Mann von so unzweifelhaft ächt deutscher Gesinnung, wie Thomasius, indem er seine Landsleute auf die Bahn der Bildung und der Aufklärung hinüberführen wollte, wußte ihnen keine besseren Wegweiser zu bezeichnen, als eben die Franzosen.

Ganz ebenso Gottsched. Auch ihm würde man außerordentlich Unrecht thun, wollte man seine propagandistische Thätigkeit zu Gunsten der französischen Literatur, seine Uebersetzungen und Anempfehlungen französischer Muster mit jener geflissentlichen Französelei, jener undeutschen, unmännlichen Nachäfferei verwechseln, wie sie dazumal an den deutschen Höfen und in der deutschen Geselligkeit Sitte war. Nicht bloße Nachahmer (dies war seine Absicht), sondern Schüler der Franzosen sollten wir sein, nicht in ihre Dienstbarkeit, nur in ihre Lehre sollten wir uns begeben. Daher auch, nachdem wir (wohlgemerkt nach seiner Meinung) unsre Schulzeit gehörig abgesessen, nachdem er uns gehörig ausgefüttert hatte mit Uebersetzungen und Theorieen in modum der Franzosen, endlich und vor Allem nachdem er selbst zum großen Manne, zum berühmten Dichter, berühmten Kritiker geworden war: da wieder war Niemand eifriger, die Selbständigkeit der deutschen Literatur zu proclamiren als eben Gottsched. Mit eifersüchtigem Stolz bewacht er die gegenseitigen Fortschritte der beiden Nationen, bis er endlich, zufriedenen Herzens, die Bilance zieht, daß wir Deutsche nun

wohl ebenso weit wären (im Jahre 1741!!), wie die Franzosen, die Italiener u. s. w. und daß die Postel und Schönaich, die Quistorp und Schlegel den Ariost und Milton, den Corneille und Racine's wohl nachgerade so ziemlich die Wage hielten. —

Am Vollständigsten drang Gottsched nun mit dieser Nachahmung der Franzosen gerade auf demjenigen Gebiete durch, wo eine solche Reaction zu Gunsten der Regelmäßigkeit und des strengen, nüchternen Geschmackes gerade am Allerschwierigsten zu sein schien: auf dem Theater. — Schon dies, daß ein Mann wie Gottsched, ein Gelehrter, ein Professor einer berühmten Universität, sich überhaupt mit einem so zweideutigen, so verrufenen Gegenstande einließ, wie das Theater dazumal war, daß er sich nicht zu gelehrt, zu vornehm dünkte, Umgang zu pflegen mit so geringen, so mißachteten Leuten, wie ein damaliger Theaterprincipal und nun gar ein Schauspieler war: schon dies haben wir ihm als etwas Erhebliches anzurechnen, wenn sich allerdings auch nicht in Abrede stellen läßt, daß ihn seine Eitelkeit, seine gelehrte Anmaßung dabei wesentlich unterstützte.

Und nicht bloß seine Eitelkeit, auch der Zufall, auch das Glück unterstützten ihn. Friederike Caroline Neuber, nach der Sitte der Zeit gewöhnlich Neuberin genannt, geborene Weissenborn, die Tochter eines angesehenen Rechtsgelehrten in Zwickau, eine Dame von scharfem, natürlichem Verstande, noch mehr aber voll Energie und Unternehmungsgeist, war, in Folge ich weiß nicht welcher Abenteuer, wie man es dazumal nannte, unter die Schauspieler gegangen. Sie befand sich zuerst bei der Spiegelbergischen Gesellschaft, einem Ausläufer gleichfalls jener berühmten Veltheimischen Truppe, mit der ich Sie in meinem neulichen Vortrage bekannt gemacht. Bald indessen (1728) sah sie sich an der Spitze einer eigenen Gesellschaft, mit der sie nun namentlich auch die Leipziger Messe besuchte.

Hier war es, wo Gottsched sie kennen lernte. Es war noch in seiner anfänglichen Periode, er war noch nicht der gefürchtete Kritiker, der Gesetzgeber des deutschen Parnaß: aber immerhin schon ein angesehener, gern gehörter, sowohl in der Leipziger Gesellschaft, wie beim Hofe zu Dresden wohlgelittener Professor, überdies Herausgeber verschiedener

Journale und, als Vorstand der deutschen Gesellschaft, von einer zahlreichen Clientel jüngerer Leute umgeben.

Und dieser Mann nun drängte sich der Neuber als Freund, als Rathgeber, als Beschützer auf; er redete ihr vor und bewies ihr mit gelehrten Citaten, daß es mit diesen Harlekinsstücken, diesen Haupt- und Staatsactionen, diesen Opern und Singspielen, welche gegenwärtig das Repertoire wie aller übrigen, so auch der Neuberschen Bühne bildeten, dennoch nichts sei. Französisches Trauerspiel, regelmäßige Stücke, Alexandriner voll Maß und Würde — das heiße Kunst! das heiße Schauspiel! das werde die Gelehrten, die Gebildeten, die Blüthe der Gesellschaft anlocken und statt jenes viel begehrenden, wenig zahlenden Pöbels, der jetzt die Bude erfülle, vielmehr das vornehme, das feine Publikum vor der gereinigten Scene zusammenführen!

Möglich, daß Frau Neuber auch den ästhetischen Gründen ihres gelehrten Principals nicht unzugänglich war, möglich, daß sie selbst, gebildet und kenntnißreich, wie sie geschildert wird, des bisherigen Spectakels überdrüssig geworden war. Allein auch als Speculation, als finanzielle Unternehmung lohnte es sich des Versuches, schon darum weil es etwas Neues, etwas Seltsames war. Ja wenn man betrachtet, welchen weiteren Gang die Freundschaft zwischen Gottsched und der Neuber genommen und wie rasch sie sich auflöste, wie bereitwillig sogar die Neuber selbst, sobald irgend ihr Vortheil es zu erheischen schien, von ihrer eigenen Reform abstand und die gereinigte Bühne selbst wieder nach Gelegenheit verunreinigte — ich sage: wenn man dies Alles betrachtet, so kann man sich, unbeschadet der sonstigen Verdienste der Frau Neuber, in der That kaum des Verdachtes erwehren, daß es, wie bei Gottsched Eitelkeit und Herrschsucht, so bei ihr zum guten Theil Speculation und finanzielle Berechnung gewesen, als sie sich so bereitwillig auf Gottscheds Vorschläge herbeiließ.

Ich habe dieselben so eben neu und seltsam genannt; der Ausdruck bedarf der Berichtigung. Schon lange vor Gottsched war der Versuch gemacht worden, der deutschen Bühne durch Uebertragung französischer Stücke aufzuhelfen. Ungerechnet die Uebersetzungen Molierischer Stücke, welche, wie Sie Sich entsinnen, die Veltheimsche Truppe gespielt und

sogar auch in Druck gegeben hatte, so waren schon seit 1650 der Cid des Corneille, sein Polyeuct, Rodogune, Sertorius &c., Racine's Athalie, die Iphigenie, Esther und andere Meisterwerke der damaligen französischen Bühne übertragen, auch wohl in einzelnen Aufführungen versuchsweise auf die Bretter gebracht worden. Namentlich in den neunziger Jahren hatte ein gewisser Bressand in Braunschweig ein förmliches Gewerbe daraus gemacht, die französischen Tragiker, besonders Racine zu übertragen. Doch hatte weder die Literatur auf diese Uebersetzungen groß geachtet, noch, wo sie zur Darstellung gekommen, hatte das Publikum ihnen großen Geschmack abgewinnen können: und so waren diese Versuche denn glücklich in Vergessenheit gerathen. — Ganz anders gestaltete die Sache sich jetzt, auf dem neuen Terrain, das sie gegenwärtig betrat, in Leipzig. Hier gab es zuerst ein gebildetes, reiches, mit französischer Literatur, französischen Sitten wohl vertrautes Publikum; es gab eine Universität, welche, mehr als an vielen andern Orten, mit der bürgerlichen Geselligkeit verwachsen war, und daher auch reichlicher, als anderwärts, Kanäle der Bildung und der wissenschaftlichen Kenntniß hinüberleitete in die große Masse. Es fand sich hier ferner eine unternehmungslustige kühne Principalin, mit einer Truppe, welche schon damals zu den vorzüglicheren in Deutschland gezählt ward, ja die schon damals in einem gewissen Kohlhart den ersten bedeutenden Charakter- und Heldenspieler des deutschen Theaters besaß und sich bald darauf auch an Talenten, wie Schönemann und Koch, bereicherte. Es fanden sich weiter einflußreiche, vornehme Gönner, die selbst den benachbarten Dresdner Hof ins Interesse zogen, dergestalt, daß der Neuber zu der ersten Darstellung eines regelmäßigen Trauerspieles (es war der Regulus des Pradon: 1728) sogar Kostüme geliefert wurden aus der Dresdner Hofgarderobe — eine Empfehlung des Unternehmens, die bei dem großen Haufen, und wohl auch bei manchem der Vornehmern, gewiß nicht wenig ins Gewicht fiel. — Und endlich und vor Allem fand sich hier ein Mann wie Gottsched: Gottsched, der, zu den Kenntnissen und dem geläuterten Geschmacke, welchen er, seinen damaligen Zeitgenossen gegenüber, in der That besaß, alsogleich auch all jene Künste der Clique, jene literarischen Vetterschaften

und Coterieen in Bewegung setzte, deren er, wie erwähnt, in einem so bedenklichen Grade Meister war, ja die, wenn wir recht berichtet sind, auch noch heutigen Tages bei der Aufführung neuer Stücke nicht selten in Bewegung gesetzt werden — und das nicht in Leipzig allein.

Allein Gottsched that auch noch mehr. Allerdings war, unter dem Zusammenfluß der so eben angedeuteten Umstände, der Erfolg jenes ersten Versuches der günstigste gewesen. Aber ein Stück macht noch kein Repertoire, eine Vorstellung noch keine Bühne. Sollte der gewonnene Sieg wirklich behauptet, sollte der Geschmack des Publikums wirklich auf die Dauer gehoben und die Haupt- und Staatsaction durch regelmäßige Stücke für immer aus dem Felde geschlagen werden: so gehörten dazu zuerst und vor Allem eben Stücke, so mußten erst regelmäßige Trauerspiele geschrieben, so mußte ein neues gereinigtes Repertoire erst geschaffen werden.

Und hier ist es nun, wo man, wenn nichts weiter, so doch wenigstens Gottsched's Fleiß, seine Gewandtheit, seine Thätigkeit, seine unverdrossene Beharrlichkeit wahrhaft bewundern muß. Unterstützt von jenen Handlangern und Freunden, deren er sich stets in der Nähe hielt und unter denen seine eigene Frau oder wie er selbst sie zu nennen beliebte, „seine werthe Gehilfin," Luise Adelgunde Victorie, geb. Culmus, nicht den letzten Platz einnahm, schuf er in der kurzen Zeit von etwa zehn Jahren (1728—1739) eine völlig neue Literatur, ein völlig neues Repertoire, auslangend für die Bedürfnisse der Theaterprincipale, so daß, wer sonst nicht wollte, zum Wenigsten nicht mehr, wie bisher, gezwungen war, zu Staatsactionen und Aehnlichem zu greifen. Großes poetisches Verdienst (es ist wahr) durfte diese neue Gottschedsche Bühne nicht in Anspruch nehmen, nicht einmal den Ruhm großer selbständiger Arbeit, da ohne Vergleich die Mehrzahl der neuen Stücke in Uebersetzungen und Zurichtungen aus dem Französischen bestand. Selbst das berühmteste von ihnen, der eigentliche Matador dieses ganzen Spieles, Gottsched's „sterbender Cato", wiewohl er für ein Original ausgegeben wurde, war doch im Grunde nichts als eine Bearbeitung, halb dem Englischen des Addison, halb dem Franzosen Deschamps entlehnt, im Uebrigen jedoch so zugerichtet und verbrämt mit Gottsched'schen Reimen und Sentenzen,

daß er es immerhin für ein selbständiges Werk ausgeben konnte. Auch hatten Gottsched's Gegner gut schreien und beweisen, der Cato sei ein unerträgliches langweiliges, frostiges Ding! Sie hatten ganz Recht, ohne Zweifel: und auch darin hatten sie Recht, daß diese endlosen Iphigenien und Berenicen, diese Brutusse und Alexander, mit denen die Gottsched'sche Clique, in unerhörter Fruchtbarkeit, die Bühne bevölkerte, sammt und sonders langweilige, nüchterne Gesellen wären. Allein was mehr? So war doch der Gegensatz dieser regelmäßigen, vornehmen, gebildeten Tragödie gegen die Unregelmäßigkeit, die Plumpheit und Roheit der bisherigen Stücke so groß, so augenfällig, daß sie schon dadurch eine Art von Interesse erhielten; so gefielen sie doch dem Publikum, so füllten sie doch die Häuser; so erlebte doch dieser höchst elende „Sterbende Cato" nicht allein in wenigen Jahren zehn Auflagen, sondern auch die Darstellungen desselben auf der Bühne, unterstützt durch das vortreffliche Spiel Kohlhart's, sowie späterhin Koch's, welche die Titelrolle gaben, machten solchen Effect und fanden so lebhaften Beifall, daß sie lange Zeit wiederholt werden konnten, ja daß Gottsched selbst mit einigem Grund von der Aufführung dieses seines Cato die Wiederherstellung (wie er es nannte) der deutschen Bühne datiren durfte. —

Dessen ungeachtet war der Sieg noch immer nicht vollständig. Es war immer nur erst die eine Hälfte des deutschen Theaters, die er gereinigt, es war nur das Trauerspiel, das er rectificirt, nur die Haupt- und Staatsactionen, die er verdrängt hatte. Noch blieben zwei andere drohende Feinde: das improvisirte Possenspiel und die Oper.

Allein dieselben Franzosen, die ihm einen Corneille, einen Racine, einen Pradon rc. geliefert, lieferten ihm jetzt in Destouches, de la Chaussee, St. Evremont, Dufreny rc. auch das Vorbild regelmäßiger Komödien; dieselben Freunde und Gehilfen, die ihm bei Erschaffung eines neuen tragischen Repertoire's so treulich, mit unermüdlicher Feder, beigestanden hatten, halfen ihm jetzt ebenfalls der regelmäßigen Tragödie ein regelmäßiges Lustspiel an die Seite setzen.

Sogar er war in dieser Sphäre noch glücklicher als im Trauerspiel, insofern er nämlich hier nicht genöthigt war, ausschließlich von

den Franzosen zu entlehnen: sondern aus dem Norden, aus verwandtem germanischem Stamme, aus Dänemark kam ihm im Fache des Lustspiels eine so seltne wie wirksame Allianz, die Allianz eines wahrhaften dramatischen Talentes, eines wahrhaften komischen Genius: Holbergs.

Ich muß, weil es uns zu weit von dem vorgesetzten Thema abführen würde, leider darauf Verzicht leisten, hier in eine nähere Charakteristik dieses vortrefflichen Dichters sowie der Stellung, welche er in der komischen Literatur wie in der Entwicklung des Lustspiels überhaupt einnimmt, einzugehen. Nur auf einige Punkte will ich Ihre Aufmerksamkeit lenken. Zuerst daß, während jene französischen Lustspieldichter, die ich Ihnen so eben nannte, ihre Stoffe ohne Ausnahme aus der höheren Umgangswelt, der Modewelt des französischen Lebens entlehnten, einer Sphäre also, der es nicht allein in sich selbst an innerer Wahrheit, innerem Leben gebrach, sondern die namentlich auch für unser deutsches Publikum nur eine sehr beschränkte Wahrheit, eine sehr theilweise, sehr untergeordnete Bedeutung hatte: so dagegen beschränkt Holberg in seinen Stücken sich durchgängig auf den Bürger- und Bauerstand — einen Stand, der, nicht zu rechnen seine innere Tüchtigkeit, sein kernhaftes und stämmiges Wesen, sich überdies in Dänemark ziemlich in denselben Verhältnissen befand, dieselbe Bildung hatte, von denselben Ansichten, Leidenschaften, Wünschen und Thorheiten beherrscht wurde, wie in Deutschland. Während alle jene französischen Stücke der großen Menge, dem eigentlichen deutschen Publikum immer etwas Fremdes, Unverständliches, Unwahres behalten mußten: so hingegen aus der Holberg'schen Komödie heimelte uns die ursprüngliche germanische Verwandtschaft, die ähnliche Grundlage der Verhältnisse, der gleiche Grad der Bildung vertraulich, wohlthuend an. — Und ferner das französische Lustspiel setzte seinen Reiz großentheils in die Form, in die Gewandtheit der Sprache, den glänzenden Dialog, die zierlichen Witze und Wortspiele: Eigenschaften Alles, von denen die beste Hälfte, und noch weit mehr als sie, in der deutschen Uebertragung, in einer Sprache, wie die Gottsched'sche, nothwendig verloren gehen mußte. Die Holberg'sche Komik dagegen stützt sich auf zwei viel consistentere, viel wirksamere Factoren: auf Charaktere und Situationen, als die wahren Factoren

aller Komik, ja aller poetischen, insonderheit dramatischen Wirkung überhaupt. Es ist ein Unterschied wie zwischen einem Gemälde und einer Statue. Der Schmelz der Farben, wie lieblich er sei, muß endlich dennoch verbleichen, die Schönheit der plastischen Form dagegen bleibt ewig und unvergänglich, so lange ein Stück dieses Marmors, eine Trümmer dieses Erzes noch vorhanden. Denn auch aus den Trümmern selbst werden noch immer einzelne Spuren, einzelne Ahnungen des Gesammtwerks und seiner Schönheit uns ansprechen. — So nun auch die Wirkung der Holberg'schen Komödie, da sie nicht auf den vergänglichen Reizen des Dialogs, vielmehr auf den soliden, derben Grundpfeilern der Charakteristik und der komischen Situation beruhte, mußte dieselbe auch dem deutschen Publikum gegenüber und auch in den oft ungeschickten, oft fehlerhaften deutschen Bearbeitungen nichts desto weniger ungeschwächt bleiben. Und dies hat sie im reichsten Maße gethan; in reichstem Maße und eine lange Reihe von Jahren hindurch ist die Holberg'sche Komödie das Entzücken unsrer Theaterbesucher, zugleich auch eine würdige und fruchtbare Schule unsrer größten und vorzüglichsten Schauspieler, eines Eckhof, Schröder u. s. w. gewesen. Ja es ist nicht zu viel gesagt, wenn ich behaupte, daß, was die Ausbildung des deutschen Lustspiels während des achtzehnten Jahrhunderts, die bürgerliche Komödie der Krüger, Löwen, Romanus, Stephanie, Bretzner, Großmann rc. bis hinunter auf Kotzebue, der eine große Menge Holberg'scher Stoffe und Motive verarbeitet hat und mit dem dann bekanntlich die Reihe unsrer eigentlichen Lustspieldichter fürs Erste ein Ende nimmt — es ist, sage ich, nicht zu viel behauptet, daß, was diese Entwicklung des deutschen Lustspiels angeht, kein deutscher Dichter jemals den Einfluß und die Wirksamkeit gehabt hat, wie der Däne Holberg.

Mit diesen Alliirten nun also, Franzosen und Dänen, wie auch allmälig durch einige schwache Originalversuche jüngerer Dichter, auf die ich an einer anderen Stelle zurückkommen werde, unterstützt, unternahm Gottsched auch die Wiederherstellung des deutschen Lustspiels. Die bereits früher erwähnte feierliche Verbrennung des Harlekin auf der Neuber'schen Bühne zu Leipzig, im Jahre 1737, bildet für das deutsche

Lustspiel einen ähnlichen Wendepunkt, wie die Aufführung des Regulus oder des Cato für das Trauerspiel.

Man hat auch über diesen Schritt Gottscheds ein großes Geschrei erhoben und in der gänzlichen Vertreibung der komischen Person, die er veranlaßte, einen neuen Beweis seiner platten, poesielosen Sinnesweise zu erkennen gemeint. Besonders in der jüngsten romantisirenden Epoche unsrer Literatur, wo man vor allem Altererbten, Althergebrachten einen tiefen Respect zu haben behauptete, fehlte nicht viel, daß man dem armen Gottsched nicht nachträglich noch ein Verbrechen gegen die Majestät des deutschen Geistes gemacht, daraus, daß er den Hanswurst hat verbrennen lassen. Selbst noch heutzutage, von den mildesten Beurtheilern selbst hört man die Meinung äußern, als ob Gottsched dabei doch zum Wenigsten etwas zu rasch, etwas zu voreilig gehandelt und, so zu sagen, das Kind mit dem Bade verschüttet habe. Ich gestehe, diese Ansicht nicht theilen zu können. Vielmehr mit Beziehung auf dasjenige, was ich Ihnen zu Anfang meines neulichen Vortrages über die Entstehung und innerliche Bedeutung dieser komischen Maske mitgetheilt habe, erblicke ich in dieser Vertreibung des Harlekin von der deutschen Bühne einen nothwendigen geschichtlichen Fortschritt, sowie einen wiederholten Beweis für jenen Instinkt des Richtigen und Zeitgemäßen, welchen Gottsched, innerhalb gewisser Grenzen, besaß.

Die deutsche Nation war im Begriff aus ihrem Winterschlafe zu erwachen; die Literatur sollte wieder werden, wozu sie eigentlich bestimmt ist, ein voller Ausdruck ursprünglichen, nationalen Lebens; das volksthümliche Bewußtsein sollte, mit Einem Worte, nicht mehr draußen stehn in der Maske des Narren, es sollte die Handlung nicht bloß zuschauend, mit Späßen und Witzworten, begleiten: sondern selbst mitagiren sollte es als handelnde Person, ja Hauptperson des Drama; aus der Pritsche des Harlekin sollte ein Schwert, ein glänzendes, siegreiches, aus dem Narren ein Held, ein König werden! Natürlich, daß sich dieser Vorgang auch auf der Bühne, in der Komödie selbst wiederspiegeln mußte. Auch die Komödie arbeitete wieder hin auf eine einige, in sich abgeschlossene, künstlerische Handlung, auf erfüllte, wirkliche Charaktere, auf lebendige, volksthümliche Interessen. Was hätte da noch der Hans-

wurst gesollt, diese fertige, fire Maske, die aber als solche wohl einer gelegentlichen Erweiterung, einer zufälligen, nebensächlichen Aenderung, aber keiner wirklichen Entwicklung, keiner wahrhaften Fortbildung fähig war?! — Vielmehr, wie im Uebergange aus der antiken in die moderne Welt die komischen Charaktere zu komischen Masken, das heißt also eben zum Hanswurst, verknöchert waren: so umgekehrt jetzt, wo wir im Begriffe standen, ein neues, veredeltes Alterthum wiederum aus uns heraus zu gebären, mußte auch die komische Maske sich wieder auflösen in lebendige komische Charaktere; die bunte Jacke des Harlekin mußte sich auflösen in ihre ursprünglichen Flicken und Läppchen und ein jedes von ihnen, wie durch zauberhafte Berührung, aufwachsen zu einem eigenen, selbständigen Ganzen.

Zwar es ist zuzugeben: der erste Anwuchs ist ziemlich mißrathen; sie waren herzlich langweilig und unbedeutend, und sind es noch, diese stereotypen komischen Alten, leichtfertigen Liebhaber, geprellten Eifersüchtigen, verschmitzten Kammermädchen, tölpelhaften Bedienten, welche uns den vertriebenen Hanswurst ersetzt haben und bis zur Stunde ersetzen sollen. Aber auch hier, mein' ich, dürfen wir von der Zukunft hoffen. Es war auch nicht das Athen der Könige, es war im Zeitalter des Perikles, in der glänzendsten Epoche der Republik, wo die attische Komödie ihr bezauberndes Spiel entfaltete. Vielleicht denn, daß auch uns dereinst eine Sonne der Freiheit aufgeht, welche, mit anderem Guten, auch die Blüthe der Komik für uns reifen wird! —

Im Uebrigen darf auch nicht verschwiegen werden, daß die Gottsched'sche Vertreibung des Hanswurst gar nicht so ernsthaft ausging, wie sie gemeint war. Es war eine Ausweisung, aber nur auf dem Papier; in der That blieb der lustige Bursche, theils unter eigenem, theils unter fremdem Namen, noch immer im Besitz der Bretter. Das unregelmäßige Trauerspiel, die Haupt- und Staatsaction war es Gottsched gelungen, völlig aus dem Felde zu schlagen; über das unregelmäßige Lustspiel, die improvisirte Komödie war sein Sieg bei Weitem nicht so vollständig. Der Grund davon, wenn wir dem Bericht einsichtsvoller und kunstsinniger Zeitgenossen trauen wollen, lag nicht etwa in der Hartnäckigkeit der Principale oder dem verderbten Geschmack

des Publikums: sondern vielmehr in dem eigenthümlichen Zauber, der trunkenen Lust, der wahrhaft bacchischen Begeisterung, welche sich nicht selten eben in dieser improvisirten Komödie entwickelte, insbesondere seitdem mit der literarischen Regeneration der Bühne auch die Schauspieler sich regenerirt und eine Menge glücklichster Talente die Bretter beschritten hatten. Weit entfernt daher, daß, die improvisirte Komödie durch die Gottsched'sche Reform ausgerottet worden wäre, scheint sie vielmehr erst seitdem zu ihrer rechten Blüthe gelangt zu sein, indem sich jetzt erst Schauspieler fanden von der Bildung, dem Witz, der künstlerischen Vollendung, welche nöthig waren, um diese flüchtigen Gebilde des Augenblicks in ihrer eigenthümlichen, prägnanten Schärfe und Lebendigkeit hervorzuzaubern; unter den Händen der Stümper unerträglich, ein Wechselbalg von Gemeinheit und Rohheit wurde sie unter den Händen der Meister, eines Eckhof, Schröder u. s. w. was Meister allzeit schaffen: ein Meisterwerk. Wenn die improvisirte Komödie nichts desto weniger nach wenigen Decennien, in den siebziger oder spätestens den achtziger Jahren, überall in Deutschland zu Grabe geht, so haben wir auch darin nicht etwa eine verspätete Nachwirkung Gottsched'scher Purificationsbemühungen zu erblicken. Vielmehr möchte ich diese Erscheinung aus dem specifischen Kunstcharakter erklären (Kunst hier als Gegensatz des Volksthümlichen), welchen unsere Bühne sehr bald annahm, sowie aus dem gelockerten Verhältniß, der vornehm fremdartigen Kühle, welche in Folge dessen zwischen Publikum und Schauspieler eintrat und die den Rückschritt unserer Bühne so wesentlich beschleunigte. Ja es scheint mir nicht unwahrscheinlich, daß, mit einer künftig zu erhoffenden, zweiten Regeneration unserer Bühne, einem erneuten, wahrhaften dramatischen Leben, auch die improvisirte Komödie wieder erwachen wird: ohne Zweifel dann auch sie in noch vollendeterer, höherer Weise. —

Endlich der dritte Gegner: die Oper. Es ist schon neulich die Rede davon gewesen, mit welcher überraschenden Schnelligkeit, getragen von der Schaulust der Menge, diese neue Gattung sich durch Deutschland verbreitet hatte und wie namentlich die reichen Handelsstädte, Leipzig, Nürnberg, Hamburg zc. einen gewissen Stolz darin setzten, dies Kind

höfischer Prachtliebe, fürstlicher Verschwendung bei sich zu noch größerer Pracht, noch größerer Ueppigkeit auszubilden. Besonders am letztgenannten Orte, in Hamburg, erreichte die Oper eine außerordentliche Blüthe. Nicht als ob die Hamburger so vorzügliche Sänger, so außerordentliche Componisten gehabt hätten, wiewohl unter letztern ein Reinhard Keyser, ein Karl Heinrich Grünewald, ja selbst Händel, der große, unsterbliche Händel, genannt werden. Allein die Musik (so parador dies auch klingen mag) spielte damals in der Oper überhaupt nur eine Nebenrolle, es waren besten Falls Concertstücke, einzelne musikalische Piecen, willkürlich aneinandergereiht, ohne eine Ahnung jener inneren Einheit, jener dramatischen Lebendigkeit, welche zuerst durch Gluck, diesen Dichter in Tönen, hervorgerufen ward; es war eine eklektische, keine dramatische, eine decorative, keine Opernmusik. Dagegen worauf das Uebergewicht der Hamburger Oper sich gründete, das war erstlich die außerordentliche Menge poetischer Kräfte, die sich in Hamburg der Verfertigung der Operntexte zuwandte. Keine andere Stadt brachte so zahlreiche, so neue Opern, wie Hamburg, weil nirgend anders diese Menge von Federn bereit war, jeden beliebigen Stoff sofort in einen Operntext zu verwandeln. Dieser anscheinend so untergeordnete, so beiläufige Zweig der Literatur wurde in Hamburg ordentlich gewerbmäßig betrieben und in den Rang einer eigenen selbständigen Literatur erhoben; wenig hamburgische Dichter möchte es in dieser Periode geben (und es gab damals der Dichter viele in Hamburg, der bürgerliche Reichthum der Stadt culminirte in einer lebhaften literarischen Bildung, einer eifrigen Pflege der Künste) — wenig hamburgische Dichter möchte es in dieser Zeit geben, die nicht eine — aber was will eine sagen?! die nicht Dutzende, Hunderte von Operntexten geschrieben.

Das Zweite sodann, wiewohl in der That das Erste und Hauptsächlichste, war das hamburger Geld. Die Stadt war die reichste, ihr Opernhaus das prächtigste in Deutschland. Es wird ihm nachgerühmt, die künstlichsten Maschinerien, die herrlichsten Decorationen gehabt zu haben. Neun und dreißigmal konnte es die Seitenscenen, etliche hundertmal die Mittelvorstellungen verändern; die Versenkungen, die Flugwerke, die Strickleitungen leisteten das Unglaubliche; Pferde, Kameele,

Esel zogen in ganzen Schaaren über die Bühne; funfzig Thaler per Oper war der Satz für den Komponisten, und für die Ausstattung war regelmäßig das Fünffache ausgeworfen —: ganz das gleiche Verhältniß also, wie heute, wo es auch ganz gewöhnlich ist, daß der neue Seidenrock, den die Intendanz der ersten Heldin bewilligt, gerade das Doppelte kostet von dem, was dieselbe Intendanz dem Dichter, dem Komponisten als Almosen hinwirft, ja wo nicht selten die Ausstattung Einer Oper, Eines Ballets mehr kostet, als alle deutschen Dichter zusammen von allen deutschen Bühnen jemals bezogen haben!

Allein es ist das Eigenthümliche derartiger Reize, daß sie sich im Genusse selbst abstumpfen. Die Pracht der Oper, wie groß sie war, sollte sie doch noch immer größer, das Ueberraschende noch immer überraschender, das Neue noch immer neuer sein. Den christlichen Himmel und den heidnischen Olymp, Griechen und Römer, Perser und Mongolen, man hatte es Alles gehabt, man hatte sich an Allem satt und übersatt gesehen. Schon, um nur etwas Neues, etwas noch nicht Dagewesenes zu haben, griff man zu den gemeinsten, trivialsten Stoffen, den alltäglichsten, derbsten Figuren. Diese Bühne, auf der so eben noch Gott Vater und Sohn, Ulysses und Nebukadnezar, Semiramis und Octavia in feierlichem Zuge, trillernd, vorübergeschritten waren, verschmähte es nicht, zur Abwechslung auch einmal Pferdemärkte und Schlachtfeste, Ochsenhändler und Fischweiber, singende Nachtwächter und solfeggirende Hausknechte vorzuführen; die gemeinsten Späße, die gröbsten Zoten, die einfältigsten Hanswurststreiche, die nur jemals das Publikum der Hellerbude in wieherndes Gelächter versetzt, sie wurden nicht zu schlecht befunden, auf Noten gesetzt, je nach Gelegenheit, auch das feine, das gebildete Publikum der Opernhäuser anmuthig zu zerstreuen.

Um es also kurz zu sagen: die Oper, in ihrer damaligen übertriebenen, nur auf den gröbsten Sinnenreiz berechneten Gestalt, ging an sich selbst und ihrem eigenen Ueberreiz zu Grunde. Es war ein todter, wenigstens ein abscheidender, ein selbstmörderischer Feind, gegen welchen Gottsched seine Angriffe richtete; es war unnöthige Mühe, die er sich gab, indem er aus der Theorie der Dichtkunst bewies und mit gelehrten

Gründen erhärtete, die Oper sei der Gipfel menschlichen Aberwitzes und nur ein Toller könne Geschmack daran finden; es war endlich übertriebene Sorgfalt, daß er, um das Publikum für die von ihm verfehmte Oper einigermaßen zu entschädigen, das Zwittergeschlecht der Sing- und Schäferspiele, gleichsam homöopathische Opern, Opern in usum delphini, auf seiner gereinigten Bühne zuließ — und auch sie nicht ohne Widerstreben. Die Oper, wie gesagt, starb an sich selber hin: und Gottsched, nachdem er mit sichtlicher Freude, in boshaften Bülletins, den immer schwächer und schwächeren Zustand des Patienten gleichsam annoncirt, hatte bald darauf, im Jahre 1741, die Genugthuung, anzeigen zu können: daß in diesem Jahre die letzte deutsche Oper gegeben worden sei. —

So hatte Gottsched denn also wirklich seinen Zweck erreicht. Verschwunden war die Staatsaction, zu Grabe getragen die Oper, und selbst der Hanswurst hatte sein Kleid wenigstens ändern und eine etwas ehrbarere Miene annehmen müssen. Unsere Bühne war regelmäßig geworden, erstaunlich regelmäßig; die Schauspieler hatten gelernt, Alexandriner zu sprechen und sich mit Anstand und Würde zu bewegen; das Publikum selbst war von der überladenen Tafel der Opern und Staatsactionen zu einer wohlthätigen Einfachheit, ja Nüchternheit zurückgekehrt.

Und doch nur wohlthätig als Uebergang! Schon erhob sich der deutsche Genius zu neuen, weiteren Flügen, das Feld, das Gottsched von überwucherndem Unkraut gereinigt hatte, schon sollte es eigne, köstliche Früchte der Dichtung tragen. — Die französische Regelmäßigkeit war außerordentlich viel gewesen, im Vergleich zu jenen Ungeheuern von Formlosigkeit und Ungeschmack, welche sie verdrängt hatte; sie war nichts, und weniger als nichts, im Hinblick auf das, was unsere Dichtung werden sollte. Einer abstracten Formlosigkeit gegenüber war die abstracte Form, als Schule und Bildungsmittel, vollkommen berechtigt gewesen: jetzt dagegen, wo Form und Inhalt, Innerlichkeit und Aeußerlichkeit sich aufs Neue durchdringen und versöhnen sollten, brauchten wir andere Führer und andere Muster, als Gottsched und die er gepredigt hatte, die Franzosen.

Dies waren Lessing, Shakespeare und die Griechen.

Anmerkungen.

Zu pag. 105: in der Poesie selbst war Günther aufgetreten. Geb. 1695, gest. 1723. Vgl. über ihn namentlich das überaus günstige, anerkennende Urtheil Goethe's in Dichtung und Wahrheit, II, p. 81: sämmtl. Werke Bd. XXV. der kleinen Ausgabe: ein Urtheil, dessen Wahrheit und vollständigste Giltigkeit der Verf. dieses Werkes im Götting. Dichterbb. p. 56—65 versucht hat, gegen Gervinus herbe und mißgünstige Beurtheilung Günthers (III, 517 fgg.) des Näheren zu erweisen. — Auch Günther hat sich im Dramatischen versucht: „die von Theodosio bereute und von der Schul-Jugend vor Schweidnitz den 24. Sept. A. 1715 vorgestellte Eifersucht" —: ein Schulstück von einem Schüler, also schlecht genug.

Zu pag. 106: Christian Weise. Geb. 1646, st. 1708. Vgl. über seine Dramen besonders Gervinus III, 475, sowie über seine Romane und „politischen" Schriften ebendas. 412 fgg. — Wir haben es hier natürlich nur mit den ersteren zu thun: und wird die Wichtigkeit der von ihm vertretenen Reaction gegen die Lohensteinsche Schule, sowie überhaupt die eigenthümliche und einflußreiche Stellung des Mannes ein längeres Verweilen bei ihm, hoffe ich, entschuldigen. — Was zunächst die Zahl und Titel seiner Stücke betrifft, so würde ein namentliches Verzeichniß derselben unsre Leser allerdings ermüden, indem es ihrer nicht weniger als dreißig und etliche sind: und begnüge ich mich deshalb auf Gottsched im Nöth. Vorr., das letzte Register, zu verweisen. — Dagegen über Tendenz und Absicht seiner Stücke, wollen wir ihn selbst, in einigen Auszügen aus der Vorrede zu: „Christian Weisen's Lust und Nutz der Spielenden Jugend," Dresden und Leipzig 1690, sich des Näheren aussprechen lassen: „In regard meiner Profession ist mirs keine Schande, wenn die Leute sprechen, ich könne Comoedien machen. Denn sie geben mir ein Zeugniß, daß ich mich in den Stylum, in den Unterscheid der Gemüther, in die Affecten, und in die politische Oratorie finden kan, hingegen werde ich keinen Schimpff verdienen, wenn ich sage, daß mich meine inclination nicht antreibe mit dem agiren selbst viel Wesens zu machen. In Weissenfels war ich Professor Poëseos, da hätte mir solches vor andern wohl angestanden; Ich war zugleich Professor Politices, da hätten mich allerhand politische Begebenheiten darzu antreiben sollen.... Allein ich kunte mich nicht darzu bereden lassen. Warum? Ich hatte keine inclination darzu, daß ich mich also bemühen, und was andres darbey unterlassen solte.... Nach der Zeit bin ich von GOtt an einen Ort beruffen worden, da man von hundert Jahren her die Jugend mit Comoedien auffgemuntert hat, und da wol vor diesem dem Rectori gleichsam ein defect gezogen worden, wenn er sich zu solchen exercitiis etwas beschwert hat befinden wollen. Also habe ich der Gewohnheit nach gelebet, und weil sich fremde Stücke mehrentheils weder auff den Ort, noch auff die Personen, am allerwenigsten auff die gute intention zu

schicken pflegen: So habe ich die unvergleichliche Gedult über mich genommen, bey gesuchten Neben-Stunden, ohne den geringsten Abgang meiner ordinair- und extraordinair-Arbeit alle Jahr 3 Spiele meinem Amanuensi in die Feder zu dictiren. Damit vermeinte ich so viel zu erhalten, daß mir nichts wenigers als die Unwissenheit dürffte vorgeworffen werden, wenn ich etwan wegen des Alters, wegen einfallender Schwachheit, oder aus andern Ursachen das Theatrum möchte feyern lassen. Weil es auch eingeführet ist, daß man drey Tage nach einander was neues hat sehen wollen. So machte ich bald im Anfange die Eintheilung, daß erstlich etwas Geistliches aus der Bibel, darnach was Politisches aus einer curiösen Historie, letzlich ein freyes Gedichte, und in solchen allerhand nachdenkliche Moralia die Zuschauer bey dem Appetit erhalten möchten."

Ueber den schon in der vierten Vorlesung berührten Mißstand, der aus der großen Anzahl der Schüler, mithin auch der Acteurs für den inneren Bau der Stücke selbst hervorging, macht Weise selbst folgende Geständnisse: „Ich muste bey diesen Spielen gar zu viel Personen accommodiren, welche mehrentheils was rechts wolten zu agiren haben. Und wenn man auch den Zweck des gantzen Werckes betrachten will, so gehöret wol einer von der Jugend so nahe darzu als der andere. Ja es müsten auch kleine Knaben mit guter Manier eingemischet werden, daß sie bey rechter Zeit sich zu einer anständigen Hardiesse beqvemen lernten. Inmittelst kunte ich nicht davor, wenn der Invention einige Gewalt geschehen muste. Das ist, die Personen, welche nach Anleitung der Historie solten auff dem Platze sein, die musten darvon bleiben, damit die andern was zu reden bekamen. Und also lieffen viele Intriguen, viel Affecten, viel lustige Händel mit unter, welche sonst zurücke blieben wären, wenn man die Personen nach dem Spiele und nicht das Spiel nach den Personen hätte richten dürffen. Hiermit war mein gröstes Kunststücke, daß ich die Kunst verbergen, und das gantze Gebäude gleichsam auff einem irregulairen Platz aufführen kunte. Nechst diesem merckte ich wohl, daß die Stücke, welche bey nahe hundert Personen bedurfften, anders wo nicht so leicht würden anzubringen seyn. Denn gesetzt, der Coetus möchte an vielen Orten eben so starck sein: So giebt es doch nicht also fort Leute, die sich punctuel zu dieser oder jener Parthey schicken. Und ich wuste selber nicht, ob ich ein Stücke, daß ich mit gewissen Leuten wohl auffgeführet hätte, wenig Zeit darnach zu wege bringen würde, wenn die Haubt-Personen entweder weggezogen, oder die Weibsbilder um ihren Discant kommen wären. Denn in den meisten Dingen sahe ich auff der Leute Naturel welche die Person haben solten. Waren sie munter oder schläfferich, trotzig oder furchtsam, lustig oder melancholisch, so accommodirte ich die Reden auff solche Minen, und auff einen solchen Accent, daß sie nothwendig ihre Sachen wohl agiren musten. Und wer dieses in acht nehmen wil, der mag die schlechtesten Kerlen auff die Bühne bringen, wenn sie nach ihren Naturel zu reden haben, wird es propre und geschickt heraus kommen, wie ein Capellmeister seine Stücke wohl anbringet, wenn er den Ambitum, die Manier, auch die Stärcke und die Schwäche seiner Vocalisten zuvor judiciren lernet."

Ferner über seine Bühnensprache, ebendaselbst: „Ferner habe ich etwas gemercket, warum sich meine Comoedien nicht so gut im Buche lesen, als auff der Bühne praesentiren lassen. Denn es sind viel Personen, welche nicht den hochdeutschen accent, wie er im Buche stehet, behalten dürffen, sondern sie

müssen sich nach dem Dialecto richten, der bey uns auch unter galanten Leuten in acht genommen wird. Wo sie das nicht thun, so kommen die meisten Sprüchwörter und andere scharffsinnige Reden gar todt und gezwungen heraus. Es ist bekand, daß man insgemein dafür hält, die Niedersächsischen Possen-Spiele praesentiren sich besser als die Hochdeutschen. Und wer die Ursache wissen wil, der mag nur dieses bedencken. Die Nieder-Sachsen bleiben bey ihrer familiaeren pronunciation, damit ist alles lebendig und naturell: hingegen die Hochdeutschen reden offt, als wenn sie Worte aus der Postille lesen solten, damit werden dem Auctori die besten Inventiones verdorben. Soll das Sprüchwort wahr bleiben: Comoedia est vitae humanae speculum, so muß die Rede gewißlich dem Menschlichen Leben ähnlich seyn. Ein Cavallier, ein fürnehmes Frauenzimmer, ein lieberlicher Kerl, ein gemeiner Mann, ein Bauer, ein Jude muß den accent führen, wie er im gemeinen Leben angetroffen wird. Bloß bey Fürstlichen Personen, lasset man das gezwungene Hochdeutsche passiren. Denn die meisten Zuschauer sind nicht viel darbey gewesen, wo Fürsten und Herren zu reden pflegen, und also hilfft die frembe pronunciation darzu, daß sie sich was ungemeines darbey einbilden. Und derohalben wer sich die Mühe nehmen kan, die Personen nach dem Dialecto wohl abzurichten, der wird mit seiner hochdeutschen Action den Plattdeutschen gar wol die Wage halten."

Endlich über die Art und Weise, wie er die komische Person, den Pickelhäring, einführt: „Wil man auch wissen, was der Pickelhering oder sonst die lustige Person, sie mag heissen wie sie wil, zu bedeuten hat, da doch im gemeinen Leben solche Leute niemals mitunter lauffen: So meinen zwar etliche, man könne die Person nicht entrathen, alldieweil die Austeritaet der Action vornemlich in Tragoedien damit müsse temperiret werden. Allein, wenn es sonst kein ander Absehn hätte, so wolte ich was hohes verwetten, die Zuschauer allemahl bey guter Lust zu erhalten, und doch darbey keinen Narren zu gebrauchen. Immittelst, weil es bey allen Nationen gleichwol aufkommen ist, daß eine solche Person nothwendig darzu genommen wird, weil auch im Terentio und im Plauto die leichtfertigen Knechte nichts anders gewesen sind, als leibhafftige Pickelheringe; gestalt ich mich besinne, wie des Plauti Amphitruo an einem fürnehmen Orte praesentiret ward, da war Sosia Pickelhering, und da Mercurius seine Gestalt annahm, so kam ein Pickelhering über den andern, welches die Action sehr lustig und admirable machte: So muß ich die Person aus einem bessern Fundamente heraussuchen, welches vielleicht manche Comoedianten selber nicht verstehn. Die Sache beruhet auff einer also genannten Prosopopoeia. Denn ein jedweder Mensch ist so gesinnet, daß er über anderer Leute Verrichtungen sich verwundert, und wo nicht öffentlich, dennoch im Hertzen eine kleine Satyram darüber macht. Absonderlich wenn etliche Personen auf dem Theatro vorgestellet werden, so geschieht es darum, daß die Zuschauer sich darbey verwundern und von der Sache selbst ernsthafft oder höhnisch raisonniren sollen. Damit nun den Leuten in solcher Verwunderung gleichsam eine Secunde gegeben werde, so wird eine Person darzu genommen, welche gleichsam die Stelle der allgemeinen Satyrischen Inclination vertreten muß. Also trifft es sich unterweilen, daß eine solche Person mitten in der Kurtzweil die klügsten Sachen vorbringt. Und die Leute welche mir helffen müssen, wenn ich dergleichen Sachen dictire, die werden es bezeugen, daß mir keine Scene so schwer und

mühsam vorkömmt, als wenn ich einen lustigen und Satyrischen Kerl mit guter Manier sol reden lassen."

Sodann einige Proben seiner Stücke selbst. Und zwar zuerst aus dem „Keuschen Joseph," die Scene mit Potiphar's Frau: eine Scene, die bekanntlich für die bildende Kunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts einen Lieblingsgegenstand gebildet hatte und die es daher nicht ohne Interesse sein wird auch einmal in der dichterischen Behandlung eines Poeten, eines Schulpoeten, von Ende des letztgenannten Jahrhunderts zu erblicken. Vorher indessen, um dem Leser einen Begriff zu geben von dieser wahrhaft erfinderischen Elasticität, mit welcher Weise seine Stoffe auszudehnen und auf diese Weise seine zahlreichen Acteurs gehörig zur Anwendung zu bringen verstand, wollen wir das Personenverzeichniß des gedachten Stückes mittheilen.

Personen des Spieles.

Gabriel, Raphael, Uriel } Engel.
Chor der Engel.
Pharao König in Egypten.
Niobe dessen Gemahlin.
Arsinoë, Ostracine } Königliche Princeßinnen.
Canopus Königlicher junger Printz.
Mamylos, Sparthaeos } Arabische Printzen.
Thinaeos ein Egyptischer Printz.
Serza, Tzaga, Gabra, Nisa } Mohrische Gesandten.
JOSEPH.
Asnath dessen Liebste.
Potiphar Oberhoffmeister.
Seres dessen Gemahlin.
Sesostris der Seres Bruder.
On der Asnath Bruder.
Thmosis der Ober-Schencke.
Sethosis der Ober-Küchenmeister.
Amersis der Haubtmann auf dem Castell.
Manethon der obriste Wahrsager.
Tanis des Printzen Lehrmeister.
Pithon, Sur } andere Wahrsager.
Armais, Merdes, Bubastus } Hoffjunckern.
Sabazes, Raëmses } Egyptische Bürger.
Misphris der Zuchtmeister.
Pus, Cis } Zuchtknechte.
Dama, Masa, Kedma, Thema, Sua } Gefangene im Zucht-Hause.
No ein lustiger Diener.
Metacompse ein lustiges Cammer-Mägdgen, endlich seine Liebste.
Chor der Wahrsager.
Chor der Gefangenen.

Nun die erwähnte Scene:

Anderer Handlung
Sechster Aufzug.
Seres. Joseph.

Joseph. Ihre Gnaden.

Ser. (Stehet auff) Seyd Ihr schon wieder kommen.

Jos. Der heutige Tag locket alles Volck anders wohin, so wil ich mir unterdessen etwas im Hause zu thun machen. Daß ich aber so kühne bin, und

gleich bey Ihre Gnaden einspreche, solches hat mein Patron befohlen, der bittet nochmahls, sie wolle doch so gütig seyn und nach Hoffe kommen.

Ser. Ich habe schon sagen lassen, daß sie nicht warten dürffen.

Jos. Es war Ihm leid, daß ihre Gnaden sich mit einer Unpäßligkeit entschuldigten, und wenn es der König selbst nicht verhindert hätte, so würde er schon im Hause seyn

Ser. Er hätte mir doch nicht helffen können.

Jos. Inmittelst will ich Anstalt machen, daß ein Medicus geholet wird.

Ser. Ach was soll ein Medicus. Ehe sie wissen, wo die Kranckheit herkömmt, so wäre mir das Fieber vergangen, fühlet doch an meinen Puls, meynet Ihr denn, daß eine rechte Kranckheit soll darhinter stecken.

Jos. Ich habe keinen Verstand von Medicinischen Sachen.

Ser. So fühlet mir gleichwohl darnach. Eine frembde Hand kan allezeit besser urtheilen, wie der Puls schlägt.

Jos. Ich unterfange mich keiner Sache, darinnen ich keinen Verstand habe.

Ser. Nun so laßt doch sehen, wie schlägt euer Puls, daß ich meinen dargegen halten kan.

Jos. Es ist nicht von nöthen, ein Medicus wird das beste thun. (will gehn.)

Ser. Verziehet doch, Ihr einfältiger Mensch, höret Ihr es denn nicht, daß ich keinen Medicum verlange.

Jos. Allein Sie verlangen etwas, darzu ein Medicus von nöthen ist.

Ser. (Ad Spect.) Ach Einfalt, soll ich die schöne Zeit vorüber lassen, und soll ich mit meiner Begierde nicht verstanden werden.

Jos. Verlangen Sie keinen Medicum, so will ich sonst ein Frauenzimmer hohlen lassen.

Ser. Es ist niemand da, der uns anstehet.

Jos. So werden Sie alleine bleiben, ich habe sonst zu verrichten.

Ser. Noch eins, seht doch, ist mir daß Schattierfleckgen vom Backen wegkommen.

Jos. Ich sehe nicht, wo es gelegen hat.

Ser. Es ist gewiß weg, liegt mirs etwan auf der Achsel, oder ist mirs tieffer heruntergefallen, helfft mirs doch suchen.

Jos. Das ist eine Arbeit, die mir nicht anstehet.

Ser. Ihr habt die Inspection über das gantze Haus.

Jos. Drum will ich gehn und will sehn, was im Hause mangelt.

Ser. Die Gemahlin gehöret auch zum Hause, und das ist ja ein geringer Dienst.

Jos. Es ist ein unmöglicher Dienst.

Ser. (faßt ihn bey der Hand.) Warum unmöglich, mein Joseph?

Jos. Ich habe zu thun, ihre Gnaden lassen mich gehen.

Ser. Ich lasse euch nicht gehen, soll ich in meiner Kranckheit alleine bleiben?

Jos. Ich will iemanden schaffen.

Ser. Derselbe soll bey mir bleiben, dem ich die Kranckheit zuschreiben muß.

Jos. Ich weiß nicht was ich dencken soll.

Ser. Ist das nicht meine Kranckheit, daß ich von so einen artigen und lieben Menschen keines freundlichen Blickes soll gewürdiget werden? Ach mein Joseph, so lange ich von euch verlassen bin, so lang bin ich kranck und wo ich diesen Tag vergebens hingehen lasse, so haben wir Morgen eine Leiche.

Jos. Ihre Gnaden besinnen sich.

Ser. Ach mein liebes Hertze, bedencke dich.

Jos. Ich bin ein elender Sclave.

Ser. Meine Liebe soll dir zur Freyheit helffen. Ich bitte nochmahls stehe dir doch selber nicht in Lichten.

Jos. Was wollen sie mir geben.

Ser. Mein Hertze, mein Joseph, mich selbst und alles was in meinen Kräfften und Vermögen ist.

Jos. Das hat sie schon Ihrem Gemahl verschenckt, und also stehet es nicht mehr in Ihrer Macht.

Ser. Mein Gemahl soll deßwegen nichts verlieren. Ach loses Kind, plage mich nicht mit deiner Einfalt, komme her und laß dich fragen, warum du meine Sprache so lange nicht verstanden hast.

Jos. Ihre Gnaden halten ein, biß Ihr Gemahl kömmt, dem stehet diese Freundligkeit zu.

Ser. Ach mein Kind, der Gemahl siehet es nicht.

Jos. Aber Gott ist bey der Vermählung Zeuge gewesen, der wird es sehen.

Ser. Mein Joseph, wiltu mich verschmachten lassen? komme nur her, es ist um einen Kuß zu thun, so werden sich deine Gedancken schon verwandeln.

Jos. GOtt hat es so weit um mich noch nicht verschuldet, daß ich seine Gebott und seine Furcht, so gar aus den Augen setzen solte.

Ser. Ach du loser Joseph, predige nur ein andermahl, jetzo wollen wir lustig seyn.

Jos. Eine schlechte Lust, darbey man Gottes Zorn und die ewige Verdamnüß zu Lohne hat. Sie führen mich an einen Orth, den Gott nicht siehet, da will ich Ihrem Ansinnen nicht zuwieder sein. (gehet ab.)

Ser. Lauffe wie du wilst, du solst mir noch angehen, oder ich will mein Leben zum Pfande einsetzen. Ach — ach — ach — Joseph du bist mein, was du nicht mit guten wilst, das wird mit Gewalt geschehen. (gehet ab.)

Joseph (kömmt.) Gnädiger GOtt. Ach warum ist diese Versuchung mir so nahe kommen. Ich weiß wohl, daß ich dich nicht beleidigen darff, und ich finde nicht einen Bluts-Troffen bey mir, der sich in ein so wildes und unsinniges Weibs-Stücke verlieben solte. Doch weil ein iedweder Mensch an seinen Kräfften verzweifeln muß, so lasse doch mein Gebet vor dir gelten, und führe mich nicht in Versuchung. Was hätte ich davon, wenn ich den kurtzen Augenblick meine Lust geniessen solte, da ich hingegen das Brandmahl in dem Hertzen die Zeit meines lebens tragen müßte.

Ser. (Kömmt.) Nun sehe ich doch, daß du muthwillig bist. Wir spielen des Haschens.

Jos. Es ist mir leid, daß ich nicht entlauffen soll.

Ser. (Hält Ihn.) Ach mein Kind, sage mirs doch was wiltu haben? verlangestu Geld? verlangestu ein schön Hauß? oder sonst was, damit dir kan gedienet seyn.

Jos. Ich habe GOtt und gnug. Also verlange ich nichts von andern Sachen.

Ser. Aber wie komme ich darzu, daß ich deinetwegen sterben soll:

Jos. Sie lassen Ihren Gemahl kommen, der wird Sie wieder lebendig machen.

Ser. Ach du einfältiges Hertze, man siehet es wohl, daß du noch keinmahl bist darbey gewesen. Thue mirs nur einmahl zu gefallen, und küsse mich, du wirst sehen, daß ich dir den Weg zur Glückseligkeit gewiesen habe (Sie hält Ihn). Ach mein Hertze, nur ein Mäulgen.

Jos. Ich will nicht, ich mag nicht, Sie lasse mich gehen.

Ser. Ich gehe nicht. Habe ichs verdienet, so schlage mich. Du bist doch mein.

Jos. Sie ist nicht mein. Ich muß gehen.

Ser. Ach Joseph du bist mein. Ach was ist doch so ein schlechtes thun um ein Mäulgen. Wilstu dich denn nicht bezwingen lassen.

Jos. Es geschiehet nicht. Last mich oder ich brauche Gewalt. (Er machet sich loß.)

Ser. Mache was du wilst, ich will dir doch als eine Klette anhangen. Siehe da was wilstu machen. Kehre dich um, mein Hertze (Sie läst sich schleppen.) Mein Joseph, Ach siehe doch her, ich bin es, ich habe dich so lieb. Ach Joseph! Ach — ach — es wird mir sauer ist es bald genug?

Jos. Ja es ist genug. (Er läst das Kleid in Ihrer Hand und gehet durch.)

Ser. Ach Joseph! Wo bleibestu? mit dem Kleide wird mir nicht gedienet seyn. (Sie läufft hinein, kombt bald heraus) Joseph, Joseph, wilstu dich unsichtbar machen — — — Du wirst mir wohl nicht aus dem Hause verschwunden seyn. Ach es ist noch Zeit, die Sünde soll dir vergeben seyn, komm nur und tröste mich. (Sie guckt in alle Scenen) Joseph, Joseph, (ad Spectat.) Ach du schönes Kind, soll ich deiner nicht geniessen. Ach Joseph wie nieblich bistu, wenn ich nur an dein Gesichte gedencke. Ach — Ach — Ach was vor ein Paradieß hätte ich bey dir finden sollen. Nun zu guter letzt Joseph, bistu da, so komme. Nun wilstu nicht so will ich auch nicht, und wer weiß wer die Hände noch am ersten über den Kopff zusammenschlägt. Ach — ist niemand da, der mir hilfft, ich leide Gewalt, deß Herrn Oberhoffmeisters Pallast wird geschimpffet. Ihr Leute helfft mir, helfft mir — — —

ꝛc. ꝛc.

*

Ferner, als Probe seines hochtragischen Stiles — oder richtiger, seiner völligen Unfähigkeit, hochtragischen, leidenschaftlichen Situationen, bedeutenden historischen Charakteren irgend genug zu thun, eine Scene aus dem „Neapolitanischen Rebell Masaniello“ (gleichfalls im Zittauischen Theatrum), und zwar die berühmte Wahnsinnskatastrophe:

Fünffter Handlung
Vierzehnder Aufftrit.
Tambourino, Saldo, Masaniello rasend.

Mas. Ha! seyd ihr dieselben Schelmen, die mich verrathen wollen, und hab ich den Danck darvon, daß ich euch den ersten Tag nicht die Hälse gebrochen habe? Höre, was stehstu da?

Sald. Ihr Excellentz, ich erwarte ihren Befehl.

Mas. Wer läst mir die Pestilentz wünschen.

Sald. Ich sagte ihr Excellentz.

Mas. Ha, der Vice-Roy steckt dir im Kopffe: der Hund soll noch diesen

Tag an lichten Galgen kommen, und du verfluchter Schelm solst zwey Ellen drunter gehenckt werden.

Sald. Ach Gnade, ich bin ein ehrlicher Bürger.

Mas. Ein Verräther magstu seyn! geh und sage dem Vice-Roy, Er sol bey Vermeidung meiner Ungnade gleich diesen Augenblick kommen, und sich hencken lassen. Gehstu noch nicht? das Hertz im Leibe soll dir zerbrechen, wo du langsam bist.

Sald. Ach wie angenehm ist mir der Befehl, daß ich davon lauffen kan. (Geth ab.)

Mas. Aber du Bernheuterscher Drommel-Schläger, darum verdienstu dein Brodt mit Müssiggehn? schlage mir einem March, oder ich mache dir deinem Schädel zum Kalbfell.

Tamb. Gnädiger Herr Oberster, sie haben zu befehlen.

(Er schläget.)

Mas. Hund das ist des Vice-Roy sein Leib-stücke, schlage mir einen March, wie ich gerne höre - - du thust mirs zu Trotze, und spielest mir eines von dem König in Franckreich - - - ie du verfluchter Vogel, siehestu mich nun gar vor den Pabst an? mache mir mein Leibstücke, oder ich wil selber drommeln.

Tamb. Ich wende meine Kunst an, so weit sich mein Vermögen erstrecket; allein es ist mein Unglück, daß ich das rechte Stücke nicht erfinden kan.

Mas. Halt ich wil das rechte Stücke treffen, und darnach wil ich deinen Kopff in hundert Stücke schmeissen, gieb her dein Clavicimpel.

(Er nimt ihm Die Drommel nud schläget närrisch darauff.)

Fünffter Handlung
Funffzehnder Aufftrit.

Masaniello, Tambourino, Flavio, Roberto.

Flav. Was muß dieser neue Lermen bedeuten?

Rob. Ein neues Unglücke über Neapolis. Der Oberste rühret selbst die Drommel, wer wil ungehorsam seyn?

Flav. Er setzt uns auff die Probe, ob wir Lust haben unsere Köpffe zu verlieren.

Mas. Heran ihr Hunde, wisset ihr nicht, wer euch zu befehlen hat?

Flav. Hier sind wir als unter thänige Diener.

Mas. Wem bin ich unterthänig? Dir gewiß, du Lumpen-Hund.

Rob. Wir sind Diener.

Mas. Ihr solt wissen, daß ich Macht habe euch zu straffen.

Flav. Unser Leben steht in seiner Gewalt.

Rob. Und wir bemüthigen uns vor ihm, als vor einem Herren von Neapolis.

Mas. Wer sagt das mehr: Drommel-Schläger, geh flugs und laß diesen ehrlichen Kerlen zehn tausend Cronen zahlen.

Tamb. Mein Herr, wer sol es auszahlen?

Mas. Du Bestie, meinstu das ich deine Drommel behalten will? Da hastu den Lumpen-Ovarck und zum Possen wil ich dich zu einem Fürsten machen. Gleich diesen Augenblick, mache dich nach Aversa und nim diese zwey Zeugen mit, daß sie wissen, wer dich zum Fürsten gemacht hat.

Tamb. So wollen wir gehn.

Mas. Du solst nicht gehen: du solst eins mit mir sauffen, und solst in der See mit mir baden, und aus deiner Drommel müssen wir des Königes Gesundheit sauffen. Fort! wer mir nicht folgt der ist des Todes.

Fünffter Handlung
Sechzehnder Aufftrit.

Francesco, hernach Masaniello.

Franc. Ey, ey, das läst sich noch zu schlechten Friede an, unser Kloster soll dem neuen General 50000 Ducaten bezahlen, wo wir in den Kloster nicht verbrennen wollen: nun muß ich auff Befehl meines Obern da herum schleichen, ob mir iemand begegnet, der etwas böses im Sinne hat.

Mas. (Kömt gelauffen.) Du Lotter-Bube, wer heist dich auff der Gassen herumlauffen.

Franc. Herr ich gehöre in das Kloster.

Mas. Was? gehörestu in das Kloster? wo hastu dein Kleid?

Franc. Herr es ist uns verboten worden.

Mas. Ein Schelm hat dirs verboten. Sage, sie sollen alle mit einander ihre lange Kleider wieder anlegen, oder Mönche, Pfaffen und alles Ungeziefer sollen alle mit einander in die See geschmiessen werden.

Franc. Ich wil den Befehl ausrichten.

Mas. Wo wilstu hinlauffen? Weistu nicht, daß ich Pabst bin, und das ich deinen Schabehälsichten Praelaten selber befehlen kan? O du Schwein-Kopff, das ich dir nicht den Bart ausräuffen sol.

(Er fält über ihn und macht possierliche Lectiones mit ihm.)

Fünffter Handlung
Siebzehnder Aufftrit.

Vitale, Bravo, Francesco, Masaniello.

Vit. Mein Herr er lasse sich doch bewegen, und schone dieses unschuldigen Mannes.

Brav. Wenn wir den Haß der Weltlichen und Geistlichen über uns laden wollen, so müssen wir wohl verlohren seyn.

Mas. Ihr Hundes-Buben wer seyd ihr?

Vit. Ich bin ein getreuer Diener der bey der itzigen Regierung Leib und Leben lassen wil.

Mas. So stehe auff meiner Seite.

Vit. Das wil ich thun als ein ehrlicher Kerl.

Mas. Aber wer bistu?

Brav. Ich bin auch so gut.

Mas. Hastu nicht meine Action gebatelt, da ich meine Autorität an dem Mönche sehen ließ.

Brav. Ich gestehe es, ich habe vor ihn intercediret.

Mas. Das heist so viel, du hast mich gebatelt, und dieses hastu verdinet.

(Er giebt ihm eine Maulschelle.)

Brav. Dieser Lohnung halben bin ich nicht in die Stadt kommen.

Mas. So packe dich zwantzig Meilen von Neapolis weg, wo ich dich in einem Tage nicht zwantzig mal sol hencken oder köpffen lassen? Aber was ist

dort vor ein Auffstand vom Volcke; laßt sie herkommen, oder wo ich sie suchen soll, so stehen sie in Lebens Gefahr.

Vit. Es sind schwache Leute welche ihre Kinder von der Gasse nach Hause führen.

Mas. Sie müssen herkommen.

Fünffter Handlung
Achzehnder Aufftrit.

Elisa, Laura mit ihren Kindern und
den andern Weibern.

Elis. Ach wie sträfflich ist der Herr Oberste.

Laur. Ich höre, es ist kein Mensch mehr des Lebens sicher: er haut und sticht um sich, wie der böse Volant.

Elis. Ach wenn er mir meine Kinder in Schaden brächte.

Laur. Mein Mann ist erst in Leib und Lebens Gefahr bey ihm gewesen.

Elis. Ach er kömt auf uns loß: ach er schlägt uns doch alle zu Tode.

(Er kömt mit blossen Degen auf sie loß, sie fallen alle nieder auff die Knie und schreyen:)

O gnädiger Herr Oberster.

Mas. Was ihr Bestien? Wer ist euer Oberster; Ich habe nichts mit dem Ampte zu schaffen, der Vice-Roy ist euer Herr.

Laur. Ja, ja der Vice-Roy.

Mas. Was sagstu? hastu mich auch schon abgesetzt. Weiche mir aus den Augen, oder du must sterben.

(Er jagt sie hinein, und fängt mit den blossen Degen schändlich an zu rasen.)

Mas. Ha, wo ist der König in Spanien? ich wil Brüderschafft mit ihm machen. Sieh da, bistu der Pabst? ich werde gewiß die Lehn bey dir suchen sollen. Oder wilstu mich irgend zum Cardinal machen, daß ich meine Charge zu Neapolis verlieren soll? Siehe, da hastu eines mit dem Degen, daß dir die Haare in deinem schimmlichten Barte in der Lufft herum fliegen. O was wolt ihr? Läst mich der Vice-Roy gefangen nehmen? Ich will sehen, wer mich angreifft. Schlag todt, schmeiß zu!

(Er läufft in der Raserey hinein.)

*

Zu pag. 228: Der Joh. Riemer, Christ. Fr. Henrici ꝛc. Vgl. Gervinus III, 478.

Zu pag. 232: Daher auch, nachdem wir (wohlgemerkt nach seiner Meinung). So z. B. in der Vorrede zum ersten Theil der (unten noch näher zu erwähnenden) „Deutschen Schaubühne, nach den Regeln und Exempeln der Alten," p. 19: „Nunmehro würde es ferner unnöthig seyn unsre Schaubühne mit Uebersetzungen zu überhäufen. Wenn muntre Dichter so viel gute Muster vor Augen haben, so können sie sich den Geschmack schon so bilden, daß sie weiter keine Hülfe der Ausländer bedürfen. So wie ich es also nicht länger für rathsam halte, ewig bei unseren Nachbaren in die Schule zu gehen ꝛc." Ebenso

in der Krit. Dichtk. (v. 1741) p. 87, vgl. Manso in den Nachtr. zu Sulzer's Theorie rc. VIII, 94, mit dem immerhin beherzigenswerthen Zusatz: „Man muß sich nur über die sclavische Hochachtung des Ausländischen, die uns Deutschen bisher mehr geschadet, als genützt hat, erheben." S. auch Manso a. a. O. 89. — — Was die im Text namhaft gemachten Dichter betrifft, so gehört Postel (Chr. Heinr. geb. 1658, st. 1705) zur Gesellschaft der hamburgischen Operndichter, zu Ende des 17. Jahrhunderts. Außerdem (und hierauf eben bezieht sich Gottsched in der oben citirten Stelle) gab er den Anfang eines epischen Gedichtes: „Die listige Juno, wie solche von dem grossen Homer im vierzehnten Buche der Ilias abgebildet rc. nunmehr in deutschen Versen vorgestellet, und mit Anmerkungen erkläret durch Christ. Heinr. Postel", Hamburg 1700, sowie den (aber gleichfalls unvollendeten) „Grossen Wittekind, in einem Heldengedichte von Christ. Heinr. Postel, Hamburg 1724." Namentlich dies letztere Gedicht galt bei der Gottschedschen Schule und ihren Freunden für das wahre Muster eines epischen Gedichtes; Weichmann, der Herausgeber, entblödete sich nicht, in der Vorrede auszusprechen, Postels Wittekind, wenn der neidische Tod nur seine Vollendung nicht gehindert hätte, würde Deutschland mehr Ruhm gebracht haben, als Italien von Tasso und Marino zusammen jemals gehabt. — Vgl. Gervinus III, 531. Schönaich (Ephraim Otto Freiherr von, geb. 1725 st. 1807), Verfasser eines Heldengedichtes „Hermann oder das befreite Deutschland" (1751): von welchem, trotz der poetischen Erbärmlichkeit desselben, Gottsched dennoch, weit weniger wohl aus wirklicher Bewunderung des Gedichtes, als um ein Gegengewicht zu bilden gegen den eben damals aufblühenden, ihm höchst verdrießlichen Ruhm Klopstock's, sowie um sich einen neuen treuen Anhänger, obenein einen Herrn Baron, zu gewinnen, die Veranlassung nahm, den Verfasser öffentlich mit dem poetischen Lorbeer zu krönen (1752). Ein zweites episches Gedicht: „Heinrich der Vogler oder die gedämpften Hunnen" fiel um nichts besser aus. Ebenso in seinen Trauerspielen (Zayde, Marianne, Thusnelda, Zarine und Stryampäus, sämmtlich 1754, Montezuma, 1763) zeigte er sich als geistlos kindischer Nachbeter, beinahe könnte man sagen Anbeter Gottscheds. Vgl. Gervinus IV, 49. 161. 363. Auch das zu seiner Zeit und unter den Gottsched-bodmerischen Streitschriften als eine der wichtigeren berühmte „Neologische Wörterbuch oder die ganze Aesthetik in einer Nuß, als ein sichrer Kunstgriff, in vierundzwanzig Stunden ein geistvoller Dichter und Redner zu werden . . . Alles aus den heiligen Accenten der heiligen Männer und Barden des jetzigen überreichlich begeisterten Jahrhunderts zusammen getragen, und den größten Wortschöpfern unter denselben aus dunkler Ferne geheiligt von einigen demüthigen Verehrern der sehraffischen Dichtkunst" (1754) hat Schönaich zum Verfasser: s. ebendas. 162, sowie Manso a. a. O. — Von Quistorp (Th. J. geb. 17?, st. 17?) sind nur einige Uebersetzungen französischer Lust- und Trauerspiele in Gottsched's Deutscher Schaubühne bekannt, z. B. Bd. IV (vergl. Vorr. p. 11), auch VI wo gleichfalls die Vorr. zu vergleichen ist. — Ueber Joh. El. Schlegel s. unten, zu Vorl. VII.

Zu pag. 233: Friederike Caroline Neuberin. Geb. um 1700, st. 1768 im Dorfe Laubegast bei Dresden, wo ihr auch später (1777) ein, noch heute erhaltenes Denkmal errichtet ward: s. die Schilderung im Reichardtschen Theaterkalender für 1777, p. 78—84. Ueber ihre Schicksale im Einzelnen ist,

außer der mehrfach citirten Schmidschen Chronologie p. 58 fgg., hauptsächlich Blümner's Gesch. des Theaters in Leipzig p. 44—76, vor Allem aber Schütz, p. 209—244 zu vergleichen. Lessing's Urtheil über sie vom Jahre 1754 („Man müßte sehr unbillig sein, wenn man dieser berühmten Schauspielerin eine vollkommene Kenntniß ihrer Kunst absprechen wollte. Sie hat männliche Einsichten; nur in einem Artikel verräth sie ihr Geschlecht. Sie tändelt ungemein gern auf dem Theater. Alle Schauspiele von ihrer Erfindung sind voller Ruf, voller Verkleidung, voller Festivitäten, wunderbar und schimmernd rc."), aus der Vorrede zu Mylius' Schriften, s. in der Lachm. Ausg. der sämmtl. Werke IV, p. 442; auch bei Schütz p. 214, 215. Eine eigene Biographie: „Leben und Thaten der weltberüchtigten Frau Neuberin rc." soll 1744, in zwei Theilen in Quart, von einem gewissen D. W. Mayer in Zwickau erschienen sein: ebendas. 244. — Vgl. Gervin. III, 474, IV, 362 fgg.

Ebendaselbst: die gereinigte Bühne selbst wieder verunreinigte. S. Schütz p. 230, wo zur Bestätigung auch die Chronologie p. 78 citirt wird. Allein diese Stelle sagt vielmehr gerade das Gegentheil, nämlich daß die Neuberin zwar zu Kiel wieder einmal in Hanswursttracht erschienen, jedoch nur, um den Hanswurst selbst zu verspotten. — Inzwischen kommt es auf diesen einzelnen Fall gar so genau nicht an, da Anschlagzettel und Titel, wie die bei Schütz p. 221 mitgetheilten, verbunden mit der Schlußwendung des obigen Lessingschen Urtheils, sehr wohl erkennen lassen, wohin die Neuber mit der Zeit ausschweifte und daß sie, weit entfernt, den strengen Geschmack um jeden Preis aufrecht zu erhalten, der Schaulust und Eitelkeit des Publikums größere Zugeständnisse machte, als sich überall billigen läßt.

Zu pag. 235: so waren schon seit 1650 der Cid des Corneille rc. Gervin. III, 472.

Ebendaselbst: auch wohl in einzelnen Aufführungen versuchsweise auf die Bretter gebracht worden. Eine solche Aufführung war z. B. die des Polyeucte, „mit sich dazu fügenden neuen Erfindungen vermehrt," welche 1669 zu Leipzig statt fand und die, wie bereits oben erwähnt worden, auch dadurch merkwürdig ist, daß Veltheim, noch als Student, darin beschäftigt war. — Doch gingen diese und ähnliche Aufführungen zumeist noch von Universitäten, gelehrten Schulen und ähnlichen Körperschaften aus, und gehören sie daher, genau genommen, nicht hieher. Vielmehr unter den Aufführungen regelmäßiger Stücke, welche von eigentlichen Theaterprincipalen unternommen wurden und unmittelbar dem großen Publikum bestimmt waren, dürfte wohl die in der Chronol. p. 45 erwähnte Aufführung des Pradon'schen Regulus (s. unten) durch den Direktor Haack im J. 1708 die älteste sein. — Es ist dies dasselbe Stück, mit welchem auch der Anfang der Gottsched-Neuber'schen Reform gemacht wurde: s. unten pag. 259

Ebendaselbst: ein gewisser Bressand. Gerv. III, 473. Chronol. 38. Er schrieb auch Operntexte, namentlich mythologische: Gervin. a. a. O. 466 fgg. Schütz, 157.

Ebendaselbst: ein gewisser Kohlhart. „Kohlhardt, eines Magdeburgischen Predigers Sohn, welcher als gleich groß im komischen und tragischen Fache, und als einer der ersten deutschen Acteurs, der sich ohne Vorbild bildete, gepriesen und von einem Rabener vortrefflich genannt wird": Schütz, p. 212. Vgl. Chronol. p. 48, wo als die vorzüglichsten Rollen seiner reiferen Zeit Brutus und der Kranke in der Einbildung genannt werden; auch den Gottsched'schen Cato spielte er mit großem Erfolg: ebendas. 72. Er starb, nachdem er 1728 von der ehemaligen Spiegelberg'schen zur Neuber'schen Truppe übergetreten war, als Mitglied dieser letzteren 1741 zu Leipzig: a. a. O. 96; vgl. Gottsched in seiner Bearbeitung des Bayle'schen Wörterbuchs, Band III, Art. Poquelin, in der Note. Unter den Kästner'schen Epigrammen sollen sich verschiedene auf Kohlhart befinden: Chronol. p. 96.

Ebendaselbst: Schönemann und Koch. Joh. Friedr. Schönemann, geb. 1704, st., nachdem er das Theater bereits Ausgang der funfziger Jahre verlassen, 1782. Als Darsteller war er besonders in „komischen Rollen, Mantelrollen, Destouch'schen Bedienten" berühmt. Noch mehr jedoch, denn als Darsteller, hat er, nachdem er 1740 die Neuber'sche Truppe verlassen und, auf Veranlassung seines Gönners, des Herzogs Christian Ludwig von Mecklenburg, eine eigene Gesellschaft gebildet hatte, als Direktor und Bühnenvorstand geleistet. „Er führte mehr Ordnung und Sitte bei seiner Gesellschaft ein, brachte zuerst die komische Oper, das Schäferspiel auf die Bühne, sorgte für gute Uebersetzungen und verwies die gangbaren schlechtern von der Bühne. Er zog Schauspieler an sich", (Eckhof, Ackermann &c.) „die mit und lange nach ihm der deutschen Bühne Stolz waren. Der Ton, der jetzt" (d. h. Ende der achtziger Jahre) „in Rücksicht auf Spiel, Darstellung und Personal auf deutschen Bühnen herrscht, schreibt sich von der Schönemann'schen Gesellschaft her." So Schütz, p. 244, wo überhaupt (bis p. 301) eine sehr genaue Geschichte der verschiedenen Schönemann'schen Entreprisen und Wanderungen. Vgl. Brandes Selbstbiogr. I, 165 fgg. sowie auch Plümicke's Theatergesch. v. Berlin, p. 198. — Gottfr. Heinr. Koch, geb. 1703, st. zu Berlin 1775. Er betrat die Bühne zuerst 1728 bei der Neuber'schen Truppe. Später hatte er Gelegenheit, französische Muster zu sehen und sich nach ihnen zu bilden; nur soll er in Letzterem weiter gegangen sein als gut. Auch als Direktor, wennschon im Uebrigen seine Einsicht und sein Kunsteifer anerkannt werden, soll er bei seiner Gesellschaft einen gewissen steifen, französirenden Ton verbreitet haben, in Folge dessen dieselbe namentlich gegen die Schönemann'sche in Schatten treten mußte. „In komischen Rollen," sagt Schütz, p. 286, „Mantelrollen, Harpagon's, Tartüffen, Bauern und Bedienten, nahm sich Koch nicht übel aus; doch kopirte er immer zu ängstlich die Franzosen und verdarb sich zu den neuen Stücken, in welchen deutsche Sitte deutsche Manier erforderte." Bei Weitem günstiger urtheilt die Chronologie über ihn, p. 60, 61: „Sein größtes Verdienst, wenn man ihn als Schauspieler betrachtet, besteht in den molierischen Alten, die vor ihm noch keiner den Franzosen abgelernt hatte, und die er ihnen so glücklich ablernte, daß durch ihn die molierische, das ist die wahre Komödie, zuerst Reiz und Leben erhielt. . . Er gelangte in der Folge zu einer großen Vollkommenheit in allen Arten von Mantelrollen, vornehmlich aber in den Krispinen und Bauern, wo er Natur und Laune glücklich zu ver-

einigen weiß, und in Sprache und Spiel gleich großen Reichthum besitzt. Ich schweige von den ernsthaften Alten," (z. B. Gottsched's Cato, den er nach Kohlhart's Tode überkam: ebendas. p. 70) „die er zuweilen übernommen hat, weil er hierinnen minder groß ist 2c." Seine Berliner Principalschaft charakterisirt Plümicke, Theatergesch. v. Berlin, p. 267. — Ein dritter Acteur, der zu derselben Zeit zur Neuber'schen Gesellschaft trat, Suppig, soll nicht nur die „jüngern Prinzen des Trauerspiels" nebst den „Amanten der Komödie" gut gegeben, sondern sich namentlich auch im Fach der Chevaliers ausgezeichnet, ja dasselbe für die deutsche Bühne gewissermaßen erst geschaffen haben: Chronol. p. 70; vgl. Schütz, 281. Auch als Orosman (der zuerst durch ihn dargestellt ward) in Voltaire's Zaïre wird er gerühmt: ebendas. 92. Er starb 1750, der einzige von allen Schauspielern aus der Glanzperiode der Neuber, der ihr auch noch im Elend, bis zu seinem Tode, treu blieb: ebendas. 144.

Ebendaselbst: es war der Regulus des Pradon. Vgl. oben p. 257. Die Notiz über die Dresdener Garderobe ist aus der Chronol. p. 65 entnommen. — Doch drang, in diesem Punkt des Kostüms, Gottsched, trotz dieses Vorganges, bei der Neuber keineswegs durch. Vielmehr „hielt sie die Sache für unbedeutend und der Kosten nicht werth. Ihre Helden und Heldinnen der Vorzeit erschienen, jene in Allongeperücken und gesteiften französischen Kleidern, diese in Reifröcken und Fontangen, wie es die Mode erheischte. Sie selbst spielte die Zaïre nachher jedesmal im Reifrock. Ihr Kato, was auch Gottsched erinnerte, trug seine Perücke und Zwickelstrümpfe so gut, wie ihr König im Schlaraffenland." So Schütz, p. 219. Ueber den Glanz der Garderobe und übrigen Ausstattung wird ebendaselbst Folgendes berichtet: „Die Garderobe der Neuberin besserte sich langsam. Unächte, auch mitunter noch goldpapierne Tressen, grobe Tücher, Rasch waren die Ingredienzen zu Anzügen derzeitiger Helden und Heldinnen des Theaters. . . Mit den Dekorationen war es schon besser bestellt. Sie waren wenigstens den Vorstellungen angepaßter und in die Augen fallend." 2c. Vgl. Blümner a. a. O. p. 69. 70.

Zu pag. 236: Luise Adelgunde Victorie geb. Culmus. Geb. 1713 zu Danzig, st. zu Leipzig 1762. Vgl. die „Briefe", die im J. 1771, 72 in drei Bdn. erschienen und ein vollständiges Bild dieser immerhin merkwürdigen Frau gewähren sowie der eigenthümlichen Art literarisch-ästhetischer Schönthuerei, des Cliquenwesens und der Weiberwirthschaft, welche, ein Vorläufer der späteren Klopstock'schen sowie namentlich der romantischen Zirkel, sich in diesem Gottsched'schen Kreise entwickelten. — Für das Theater hat sie Voltaire's Zaïre, die Cenie der Frau von Graffigny, Bougeant's la femme Docteur (als Pietisterei im Fischbeinrock, oder die doctormässige Frau, 1736) und vieles Andere übersetzt, auch einige eigene Lustspiele (die Hausfranzösin, das Testament 2c.: S. Lessing in der Hamb. Dramat. I, 26: Lachm. Ausgabe VII, p. 115), kleinere Gelegenheitsstücke, Vorspiele u. dgl. m. geschrieben.

Ebendaselbst: eine völlig neue Literatur. Dieselbe ist späterhin von Gottsched in der „Deutschen Schaubühne, nach den Regeln der alten

Griechen und Römer eingerichtet ꝛc." Leipzig 1741—1745, in sechs Bänden zusammengestellt worden: eine Sammlung, welche den deutlichsten Ueberblick über das neue, regelmäßige Repertoire sowie über die Originale, die dazu verarbeitet, die Dichter, welche dazu angespannt wurden, gewährt und deren Inhalt wir daher in kurzem Auszuge hier mittheilen wollen. — Der erste Theil enthält Corneille's Horazier von Herrn v Glaubitz, Moliere's Misanthrop von den Gottsched, Gottsched's sterbenden Kato, Dufresny's Spielerin von Straube, der Cid des Corneille von Lange, Holberg's politischen Kanngießer von Detharding, die Widersprecherin des Dufresny von der Gottsched. — Der zweite enthält Racine's Iphigenie, St. Evremond's Lustspiel die Opern, die Kornelia der Demoiselle Barbier, das Gespenst mit der Trommel, nach Addisson und Destouches — die beiden ersteren durch Gottsched selbst, die anderen von seiner Frau übertragen; endlich Voltaire's Zaïre von Schwabe und den Holbergischen Deutschfranzosen von Detharding. — Im dritten ist Voltaire's Alzire von Gottsched, Darius, ein Originaltrauerspiel! von Pitschel, Holberg's Bramarbas von Detharding, der poetische Dorfjunker, nach Destouches, von Frau Gottsched, enthalten. — Im vierten Joh. Elias Schlegel's Hermann, die ungleiche Heirath, Lustspiel von der Gottsched, Aurelius, Trauerspiel von Quistorp, Schlegel's geschäftiger Müßiggänger, Grimm's Banise, die Austern, Nachspiel von Quistorp. Der fünfte enthält die Panthea und die Hausfranzösin, beide von der Frau Gottsched, Schlegel's Dido, Quistorp's Bock im Processe, ein Trauerspiel Mahomed IV. von Krüger, Elise, Schäferspiel von Uhlig. Endlich der sechste Gottsched's Parisische Bluthochzeit, das Testament von der Frau Gottsched, ein zweites Trauerspiel von ihm: Achis von Sparta, Quistorp's Hypochondrist, Uhlig's Unempfindlichen, der Weichling, ein Nachspiel, von der Frau Gottsched. — Auch die Vorreden, mit denen Gottsched die einzelnen Bände eingeleitet, sind meist von großem literarhistorischem Interesse, z. B. die zum vierten Band (1743), wo er sich rühmt, daß in diesem Bande lauter Originalstücke enthalten: „Es ist noch so lange nicht, daß uns ein frecher Ausländer für unvermögend erklärt, selbst etwas eigenes in dieser Art der Dichtung hervorzubringen" ꝛc. (p. 4). Vgl. Gervin. IV, 50. 110. 367. — Eine ähnliche Sammlung, von denselben ästhetischen Principien ausgehend, nur noch umfangreicher, erschien von 1749—1764 zu Wien, unter dem Titel der „Deutschen Schaubühne zu Wien, nach Alten und Neuen Mustern", in zwölf Bänden; sie enthält im Ganzen achtundsechzig Stücke, darunter dreiundzwanzig Originale. Vgl. Gervin. IV, 384.

Ebendaselbst: Gottsched's sterbender Cato. Derselbe erschien zuerst unter dem Titel: „der sterbende Kato, ein Trauerspiel, nebst Fenelons Gedanken von Trauerspielen und einer kritischen Vorrede, darin von der Einrichtung desselben Rechenschaft gegeben wird," zu Leipzig 1732; der zehnten Auflage, welche 1757 erschien, ist ein eigener Anhang „von den Schicksalen dieses Trauerspiels in Frankreich und Deutschland", von C G. Köllner, beigegeben. Das Stück ist in der Geschichte der deutschen Bühne epochemachend genug, um einer kurzen Probe desselben hier eine Stelle einzuräumen. Ich füge, um die Leser für die Langeweile zu entschädigen, welche ihnen etwa dadurch bereitet wird, ein entsprechendes Bruchstück aus dem parodirten Cato: „Gottsched, ein Trauerspiel in

Versen, oder der parodirte Cato", nach dem von Bodmer veranstalteten, jetzt allmälig auch schon sehr seltenen Abdruck, Zürich 1765, hinzu. Die Stelle aus dem Cato selbst ist aus dem ersten Bd. der Deutsch. Schaub. p. 59 fgg. der zweiten Ausg. (von 1746) entlehnt:

Der fünfte Aufzug.

Erster Auftritt.

Cato allein, der in tiefen Gedanken sitzt, und ein Buch in Händen hat. Es liegt neben ihm ein bloßer Degen auf dem Tische; und an der Seite steht ein Ruhbette.

Cato.

Ja, Plato, du hast recht! dein Schluß hat großen Schein!
Wahrhaftig! unser Geist muß doch unsterblich seyn.
Woher entstünde sonst das Hoffen und Verlangen,
Ein unaufhörlich Glück und Leben zu empfangen?
Wo kömmt das Schrecken her, das uns so zaghaft macht?
Woher die kalte Furcht vor unsers Grabes Nacht?
Erbebt die Seele nicht vor ihrem Untergange?
Und was macht ihr so sehr als Gruft und Moder bange?
Ja, ja, es wohnt in uns ein göttlich-hoher Trieb;
Der Himmel macht uns selbst die stete Dauer lieb,
Und führt uns aus der Welt in ungleich größre Schranken.
O Ewigkeit! Du Quell entzückender Gedanken!
Durch was für Kümmerniß, Bemühung, Noth und Pein
Und Wechsel, dringet man zu deinen Thoren ein!
Dein Anblick liegt uns zwar ganz offen im Gesichte,
Man sieht sehr weit hinaus; allein bey schwachem Lichte:
Denn Schatten, Dampf und Nacht verhindern stets den Blick,
Und ziehn der Augen Stral allmählich gar zurück.

Hier will ich stille stehn. Giebt es ein höchstes Wesen;
(Jedoch Natur und Welt läßt tausend Proben lesen,
Und ruft: Es ist ein Gott!) So folgt auch zweifelsfrey,
Daß Gott der Tugend stets geneigt und gnädig sey.
Wem er nun gnädig ist, der muß auch glücklich werden.
Doch wenn geschiehts? und wo? Gewiß, nicht hier auf Erden;
Die fällt ja Cäsarn zu, und ist für ihn gemacht!
Wo denn? - - das weiß ich nicht; so sehr ich nachgedacht.

Dieß Eisen soll mir bald den langen Zweifel heben!
Nun bin ich doppelt stark; mein Sterben und mein Leben,
Mein Gift und Gegengift liegt beydes da vor mir:
Das eine führet mich im Augenblick von hier,
Das andre lehret mich, ich könne niemals sterben.
Die Seele bleibt getrost und scheuet kein Verderben;
Mein Geist verlacht dieß Schwert und höhnt den spitzen Stahl.
Die Sonne selbst wird alt, so wie der Sterne Zahl

Allmählich schwächer scheint; Natur und Welt geht unter:
Nur du allein, mein Geist, bleibst ewig jung und munter:
Du lebst, wenn sich der Krieg der Elemente regt,
Und aller Körper Band in Stück und Drümmer schlägt.

Welch eine Mattigkeit will meine Brust befallen!
Ich fühle schon den Schlaf durch alle Glieder wallen,
Mein schweres Aug und Haupt ist von den Sorgen matt,
Und sehnt sich nach der Ruh. Wohlan, ich geb ihr statt!
Ich überlasse mich dem Schlummer, den ich merke;
Daß mein erwachter Geist hernach mit voller Stärke
Die Flucht ergreifen kann; und dann an Kräften neu,
Dem Himmel, den er ehrt, ein würdig Opfer sey.
Wen sein Gewissen plagt, dem stört die Angst den Schlummer;
Davon weis Cato nichts; kein Laster macht mir Kummer!
Drum gilt auch in der That mir Schlaf und Tod gleichviel:
Denn beydes labet mich und setzt dem Gram ein Ziel.
(Er legt sich auf den Arm, um zu schlafen.)

*

Parodirter Cato, p. 33—36.

Gottsched allein, in tiefen Gedanken sitzend, und ein Buch, wie gewöhnlich, eins von seinen eignen Schriften, in Händen habend. Es liegen neben ihm Hallers Gedichte auf dem Tische und an der Seite steht ein Ruhbette.

Gottsched.

Ja, Gottsched! du hast recht. Dein Schluß hat großen Schein!
Wahrhaftig! ich muß doch der größte Dichter seyn.
Woher entstünde sonst das Hoffen und Verlangen,
Des deutschen Phöbus Ruhm und Namen zu empfangen?
Woher kömmt das Vertraun, das mich so emsig macht?
Woher die Zuversicht, die die Critik verlacht?
Erbebt mein Agis wol vor seinem Untergange?
Und macht wol jemals mich ein Zeitungsschreiber bange?
Ja, ja, es wohnt in uns ein Autorwürdger Trieb;
Der macht die Dauer uns von unsern Schriften lieb,
Und läßt uns niemals lang in den Gebährungsnöthen.
O, Ewigkeit! Du Quell unzähliger Poeten!
Durch was für Prosodie, Wortfügung, Reim und Pein
Und Dinte dränget man zu deinen Thoren ein?
Dein Anblick liegt uns zwar ganz offen im Gesichte,
Man sieht sehr weit hinaus; allein, bey schwachem Lichte;
Denn Neider, Schimpf und Spott verhindern stets den Blick,
Und ziehn allmählich ihn zum Schreibepult zurück.

Hier will ich stille stehn. Bin ich der größte Dichter?
(Doch außer mir allein ist über mir kein Richter,
Der ruft: Ich bin Apoll!) So folgt auch zweifelsfrey,

Daß jeder Dichter mir den Lorbeer schuldig sey.
Wer nun gelorbert ist, den muß man auch vergöttern;
Doch, wo geschiehts? Gewiß nicht in den Zeitungsblättern,
Die loben Hallern nur, und die, die ihn verstehn!
Wo denn? — — — Das weiß ich nicht! Doch wohl, wo sie mich schmähn;
Der Haller selbst soll mir den langen Zweifel heben,
Ob er den Ruhm verdient, den meine Feind ihm geben.
(Er liest in Hallers Gedichten.)
Welch unverständlich Zeug! wie undeutsch! — — Hm! — ey dich
Versteh der Henker! — Hm! — — nein, dafür lob ich mich.
Mich kann ich doch verstehn; mein holdes fließend Wesen,
Mein reines Deutsch — — ich bin recht angenehm zu lesen;
Doch lobt man Hallern itzt, und mich kein einzigmal;
Die Deutschen werden toll! So wie der Sterne Zahl
Allmählig schwächer scheint; die Welt geht ehstens unter.
Nur, Gottsched! du allein bleibst immer klug und munter.
Du schreibest deutsch, wenn man auch ganz französisch denkt,
Und keines Deutschen Geist dir seinen Beyfall schenkt.
(er will schreiben.)
Welch eine Mattigkeit will meine Hand befallen!
Ich fühle schon den Schlaf in Dint und Feder wallen.
Der schwere Haller macht, wenn man ihn liest, ganz matt,
Und räth mir zu der Ruh. Wohlan, ich geb ihr statt!
Ich überlasse mich dem Schlummer, den ich merke,
Daß die erwachte Hand hernach mit voller Stärke
Den Kiel ergreifen kann: und dann an Kräften neu
Dem Haller, den man rühmt, ein würdges Schrecken sey.
Wer sich aufs Dencken legt, dem stört die Angst den Schlummer.
Davon weiß Gottsched nichts; kein Beywort macht mir Kummer.
Drum gilt das Schreiben mir und Schlafen auch gleich viel:
Denn beydes labet mich, und setzt dem Grimm ein Ziel.
(Er legt sich auf den Arm, um zu schlafen.)

Zu pag. 237: die Wiederherstellung (wie er es nannte) der deutschen Bühne. S. Vorr. zur Deutsch. Schaub. Bd. I, p. 15 fg. (der 2. Ausg.): „Erstlich ist dieses Stücke in der That das erste, welches bei der letzten Verbesserung unserer deutschen Schaubühne, die seit 12 Jahren erfolget ist, ans Licht getreten ist. . . . Ich habe das Vergnügen gehabt zu sehen, daß seit der Zeit die tragische Poesie bey uns Deutschen wieder rege geworden; indem an verschiedenen Orten geschickte Dichter aufgestanden, die theils durch Uebersetzungen, theils durch eigene Arbeiten, unsrer Schaubühne aufzuhelfen, bemühet gewesen. War es nun also nicht billig, dieses Stück, das der neueren tragischen Poesie bey uns die Bahn gebrochen, auch in den I. Band dieser Sammlung theatralischer Stücke einzurücken?“ 2c.

Ebendaselbst: lieferten ihre jetzt auch in Destouches, de la Chaussee, St. Evremont, Dufreny 2c. — Philippe Nericault Destouches,

geb. 1709, st. 1754, Verfasser zahlreicher Lustspiele, wie le triple marriage, le médisant, le curieux impertinent ꝛc. — Pierre Claude Nivelle de la Chaussée, geb. 1692, st. 1754; am berühmtesten ist seine „Schule der Mütter.“ — Charles Rivière Dufresny, geb. 1648, st. 1741, war von einer ungemeinen Fruchtbarkeit (seine Oeuvres complétes enthalten an vierzig Stücke, Lust- und Singspiele), vermöge deren er es wagen konnte, selbst neben Moliere um die Gunst des Publikums zu ringen. — Vgl. im Allgem. Bouterw. a. a. O.

Zu pag. 238: eines wahrhaften komischen Genius: Holbergs. Ueber Holberg vgl. den Aufsatz des Verf. im Lit. hist. Taschenb. zweiter Jahrgang (1844); eine genauere Ausführung desselben, nebst einer Auswahl der vorzüglichsten Stücke, wird, seit Jahren vorbereitet, hoffentlich in Kürze (im Verlag der J. G. Cotta'schen Buchhandlung) ans Licht treten.

Zu pag. 239: die bürgerliche Komödie der Krüger, Löwen, Romanus, Stephanie, Brezner, Großmann ꝛc. Joh. Christ. Krüger, geb. 1722, st. 1750. Er studirte Anfangs Theologie; 1742 ging er als Schauspieler zur Schönemann'schen Gesellschaft. Unter seinen Theaterstücken, die nach seinem Tode, 1763 von Löwen herausgegeben wurden, waren die Kandidaten und Herzog Michel die beliebtesten; namentlich das letztere wurde längere Zeit allgemein gegeben. Als Darsteller soll er sich in Rollen, welche Hitze, Stolz und einen edlen Trotz erfordern, also in „Königen, Tyrannen und vornehmen Personen im höheren Komischen“ (Chronol. 104 fg.) hervorgethan haben. Vgl. Gerv. IV, 368 fg. 373. — Joh. Fr. Löwen, geb. 1729, st. 1771, Schönemann's Schwiegersohn; bei der bekannten hamburger Theaterunternehmung von 1767, an der Lessing sich als Dramaturg betheiligte, war Löwen, gleichzeitig mit ihm, als Theaterdichter beschäftigt. Seiner Gesch. d. deutsch. Theat ist mehrfach Erwähnung geschehen; seine eignen dramatischen Arbeiten (das Orakel, Mißtrauen aus Zärtlichkeit ꝛc.) finden sich meist im IV. Bd. der „Schriften“, Hamburg 1766, zusammengedruckt. Am Berühmtesten machte er sich durch seine „Romanzen“, 1762: Götting. Dichterb. p. 255—262. S. im Allg. Gerv. IV, 394, Chronol. 191 fgg., sowie ausführlich bei Jördens III, 416—430. — Karl Franz Romanus, geb. 1731, st. 1787, schrieb zuerst 1755 für die Koch'sche Bühne zu Leipzig; eine Sammlung seiner Komödien erschien 1761 zu Dresden. Am Meisten Glück machte er mit seinen „Brüdern“, einer Modernisirung des berühmten Terenzischen Stückes. Auch eine Farce: Krispin als Vater, war außerordentlich beliebt. Gerv. IV, 368. Chronol. 181. 187. 215. — Gottlieb Stephanie (gewöhnlich, zum Unterschied von seinem Bruder Christian Gottlob, der gleichfalls Schauspieler, auch Schauspieldichter, Stephanie der Jüngere genannt), geb. 1741, st. 1800. Er war Anfangs Officier, bis er 1769 zu Wien die Bühne betrat. Seine Lustspiele, wie die Werber, die abgedankten Officiere, die Kriegsgefangenen ꝛc. deuten zum Theil noch auf seinen früheren Stand zurück und sind, zwar nicht als poetische Schöpfungen, nur als Sittenschilderungen betrachtet, nicht ohne Werth. Sein Schauspiel: der Deserteur aus Kindesliebe, beherrschte lange Zeit die Bretter. Als Schauspieler („seine Rollen sind brusque Officiers, hastige und ernste komische Alte, alte Bediente, und in der Tragödie Tyrannen:“

Chronol. p. 283) soll er nur mittelmäßig gewesen sein: s. Nicolai's Reise im IV. Band. Vgl. im Allgemeinen Gervinus IV, 383. 391. V, 530. 536. — Christoph Bretzner, geb. 1748, st. 1807: Gerv. IV, 370. Chronol. 294, 319. Er hat zahlreiche Sing- und Lustspiele geschrieben; sein „Räuschchen" wird noch heutzutage gern gesehen. — Gust. Fr. Wilh. Großmann, geb. 1746, st. 1796. Er betrat die Bühne zuerst 1774 bei der Seylerschen Gesellschaft zu Gotha; bald darauf, seit 1779, durch den damaligen Kurfürsten von Köln veranlaßt, übernahm er eine eigene Direction, erst zu Bonn, später zu Frankfurt, Bremen, Hannover &c. Als Riccaut de la Marlinière und überhaupt als Chevalier, besonders aber als Marinelli, soll er vortrefflich gewesen sein. Auch seine Directionsführung wird gerühmt. Unter seinen zahlreichen Theaterstücken hat das Lustspiel: Nicht mehr als sechs Schüsseln, durch seine so naturwahre wie platte Schilderung der damaligen sogenannten höheren Kreise und ihrer geselligen Thorheiten, zu seiner Zeit große Wirkung gehabt, und verdient es in dieser Hinsicht, als Beitrag zur Sittengeschichte, auch heute noch einige Aufmerksamkeit. — Vgl. Gerv. IV, 370. V, 50. 320.

Zu pag. 239: Die bereits früher erwähnte feierliche Verbrennung des Harlekin. S. in Kürze Chronol. p. 77.

Zu pag. 242: Wenn wir dem Bericht einsichtsvoller und kunstsinniger Zeitgenossen trauen wollen. Ein solcher competenter und einsichtiger Beurtheiler war ohne Zweifel F. L. W. Meyer in Hamburg, der Verfasser der vortrefflichen Biographie Schröder's. Dieser, bei Gelegenheit der Kurz'schen Bühne (s. oben p. 217) und ihrer Improvisationen, giebt Bd. I, p. 179 des genannten Werkes, folgendes Urtheil ab. Er spricht von Schröder's Aufenthalt bei Kurz, im J. 1767: „Unstreitig hat unser Freund, in dem kurzen Jahre, daß ihm außer dem Kreise seiner Familie verstrich, wichtige Erfahrungen, nicht nur für das Leben, sondern auch für die Kunst gesammelt. Seine Ansicht der Bühne, wie würdig sie gewesen, würde immer mangelhaft und befangen geblieben seyn, wenn er das freiere, fröhlichere und flüchtigere Treiben einer Gesellschaft, deren Hauptwerk in ungelernten Stücken und komischen Singspielen nach Wälschem Zuschnitt bestand, nie in der Nähe beobachtet und zum Theil mitgemacht hätte. . . . Ich bin weit entfernt, die Verdienste unsers Gottsched, Sonnenfels und Gebler, um die Regelmäßigkeit und Sittlichkeit des Schauspiels zu verkennen. Ich weiß welche Possen sie verbannen wollen, und sitze nicht au dem Stuhl der Richter. Aber eben so gewiß weiß ich auch, daß Niemand sich rühmen darf, ein lebendiges, rundes, ergreifendes Fest des Frohsinns begangen zu haben, der nur vorgeschriebene und nachgesprochene Redensarten, wie witzig sie auch angegeben, wie treffend sie auch vorgetragen werden, vernommen; der nicht erlebt hat, wozu unerwartete Einfälle der Schauspieler das Publikum, freudige Aufnahme des Publikums die Schauspieler begeistert. Freilich verfliegt Champagnerrausch schnell, doch bleibt er Champagnerrausch. O meine Truppe Sacchi!" — Auch die Anekdote von der schwermüthigen Königin Caroline Mathilde in Celle (1773) gehört hieher: ebendas. p 242. — Als der vortrefflichste Improvisator dieser Zeit wird Grünberg (bei der Kurz'schen Gesellschaft) gerühmt: a. a. O. 177. 179. 242.

Ebendaselbst: die Oper. Eine vollständige Geschichte der deutschen Oper, von literarischem sowohl wie (was auf keine Weise zurückbleiben dürfte) musikalischem Standpunkte, wird noch vermißt. Was die älteren Zeiten und den bloßen literar-, allenfalls auch culturhistorischen Apparat angeht, so ist dazu in der „Dramatologia antiqua hodierna d. i. Bericht von den Operspielen 2c. Aus Liebe zur Wahrheit geschrieben von Heinr. Elmenhorst, Pastor zu St. Cathar. in Hamburg," 1688, sowie in Matthesons „Musikalischem Patrioten" 2c. ein sehr reichhaltiges Material zusammengetragen, welches auch sowohl neuerdings von Gervinus, am Schluß des III. Bandes, p. 460 fgg., als schon früher, mit ausschließlicher Beschränkung auf Hamburg, in Schütz' Hamb. Theatergesch. Abschn. II, p. 127—207 benutzt worden ist. Indem ich mich daher begnüge, in Kürze auf diese beiden Vorgänger zu verweisen, will ich, statt mehrfach bekannte Thatsachen hier aufs Neue zu wiederholen, lieber, zur Charakteristik der Gattung und ihrer Principien, wie sie damals aufgefaßt wurden, einen Auszug aus der Theorie der Oper geben, wie sich dieselbe in einem der beliebtesten poetischen Lehrbücher jener Zeit, in der unter Menantes' (d. i. Christ. Friedr. Hunold, geb. 1680, st. 1721: Jördens III, 488 fgg.) Namen erschienenen, eigentlich jedoch von Erdmann Neumeister, Prof. zu Leipzig (geb. 1671, st. 1756: Gervin. III, 493. IV, 30) verfaßten „Allerneueste Art zur Reinen und Galanten Poesie zu gelangen," Hamburg 1707, dargestellt findet. Im XIX. Abschnitt: Von der Opera (p. 394 fgg. der Ausgb. v. 1722) heißt es hier unter Anderm folgendermaßen:

CCXLVIII. Eine Opera oder ein Sing-Spiel ist gewiß das galanteste Stück der Poesie, so man heut zu Tage zu aestimiren pfleget.

CCXLIX. Zwar wenn man eine Comaedie, oder wovon wir itzo hauptsächlich handeln, eine Opera genau betrachtet, so ist es, wenn die gantze Geschicht beyseit gesetzet wird, nichts anders, als ein Gespräche, welches etliche Personen unter sich zusammen, etliche mit sich allein halten. Und daher scheinet es nicht allzu natürlich zu kommen, wenn sie Vers-weise, so wol redend als singend, eingeführet werden. Weil dieses im gemeinen Leben niemals zu geschehen pfleget.

CCL. Denn wenn ein Kerl etwas mit mir reden wolte, und machte mir lauter Reime her, oder sänge mir seine Worte vor, so dächte ich, er wäre nicht richtig unter dem Hute.

CCLI. Jedoch wie die Opinion in allen Dingen ihre Herrschafft zu exerciren weiß, so muß man sich auch hier von ihr befehlen lassen.

CCLII. Und wer wolte wegen der Göttlichen Music, die in der Opera ihre Vortrefflichkeit am besten sehen läst, nicht etwas Menschliches begehen.

CCLXI. Die gantze Sache beruhet auf der Invention und Disposition der Opera.

CCLXII. Was die Invention betrifft, so muß sie wohl, weil es einmahl so eingeführet ist, nach der vornehmsten Materie, etwas Verliebtes seyn.

CCLXIII. Dannenhero wo ja in einer Historie, oder wenn ein Held aufgeführet wird, an sich selber keine Liebes-Sachen vorgegangen, so muß man solche mit einer geschickten Manier darzu tichten.

CCLXIV. Ehe wir aber zu den Fontibus Inventionis kommen, wolte ich kürtzlich noch gedencken, ob man auch Biblische Geschichte in einer Opera vorstellen dürfte?

CCLXV. Ich weiß, daß solches von vielen, als etwas profanes ausgeschrien

wird; gleichwol, wann keine Umstände darzu kommen, welche contra analogiam fidei, bonos mores, et, quod maximum, contra gloriam et sanctificationem Nominis divini lauffen, sehe ich nicht, warum man einer impietaet solte beschuldiget werden, wenn man auch eine Biblische Opera verfertigte.

CCLXVII. Näher also zur Sache zu kommen, so nehme man nun entweder eine Heydnische Fabel ex Mythologicis, oder eine wahrhafftige Historie, sie sey geistlich oder weltlich, oder fingire selber etwas. Man nehme sich aber in acht, daß man nicht mit Stücken und Carthaunen, Musqueten und Granaten aufgezogen komme, wenn die Invention der Opera aus den alten Zeiten hergenommen ist, do man von dergleichen Geschütze noch nichts gewust hat. Man hüte sich auch, keine solche Geschichte mit einzumischen, die sich erst nach dieser zugetragen, wovon die Opera hauptsächlich handelt. Was ich damit meine, will ich durch dieses absurdum Comicum erläutern: Ich habe eine Opera gesehen, welche von Aenea zur Zeit des Trojanischen Krieges handelte, und da redten die Personen viel von Xerxe und Alexandro Magno, welche doch etliche hundert Jahr hernach gelebet. Im übrigen aber muß dieses das Hauptwerck seyn, daß man Verwirrungen oder Intriguen hinein machet.

CCLXVIII. Und wenn keine in der Historie an sich selber sind, so muß man solche darzu aussinnen, vornehmlich aber müssen sie auf die Haupt-Personen gerichtet seyn. Kan es bey den andern auch geschehen, so ist es desto artiger.

CCLXXI. Wann die Intriguen bis gegen das Ende des letzten Actus können durch geführet werden, so ist es galant. Denn es stehet nicht wohl, und soll auch von rechtswegen nicht seyn, wenn man gleich im Anfange oder Mittel wissen kan, wie das Werck sich enden wird, weil die Spectatores an der Attention gehindert werden. . . .

CCLXXXII. Sehen wir nur auf die Personen, so wolte ich rahten, wenn sie nicht von der Historie selbst an die Hand gegeben werden, daß man zum wenigsten achte, und auffs höchste zwölffe darzu nehme, jedoch mehr Manns-Personen als Frauenzimmer.

CCLXXXIII. Führet man aber Chöre oder Reihen mit ein, so wird einer auch nur vor eine Person gerechnet. . . .

CCLXXXV. Nachdem es auch einmahl eingeführet ist, daß eine lustige Person darbey seyn muß, muß man ebenfalls darauf bedacht seyn, und die wird meistentheils fingiret. Es darff aber eben nicht allemahl ein Pickelhering seyn, sondern man kan einen Diener ꝛc. ꝛc. darzu nehmen. Manchmahl passiren auch wohl zwey solche kurtzweilige Pursche, auch wohl eine alte Frau oder andere Weibes-Personen von der Mittel-Sorte.

CCLXXXVI. Wenn die Opera von vielen Personen prächtig aussehen soll, wie es auch wohl muß, so führe man nur stumme Personen mit ein, welche sich gut praesentiren können, wenn ein König oder andere Haupt-Person auftritt, damit sie ein starck und ansehnlich Gefolge bey sich habe.

CCLXXXVII. Item, wenn Soldaten, Schäfer, Jäger ꝛc. ꝛc. auftreten, kan man ihre Zahl nach Gefallen und Möglichkeit vermehren.

CCLXXXVIII. Fält ein Gefechte, Schlägerey ꝛc. vor, wo sichs mit dem Singen nicht wohl thun läst, sind solche, nach dem Stande der Personen, unter einer Music von Trompeten oder Hautbois etc. aufzuführen. . . .

CCXCIII. Actus oder Handlungen, pfleget man insgemein nur drey zu

machen. Doch wer wolte mirs verbieten, wenn sie nicht übermäßig groß, daß ich ihrer vier oder fünffe nehme, welche letztere Zahl in den Comödien sonst durchgehends autorisiret ist. . . .

CCCX. Jedoch soll in einer Haupt-Opera das Theatrum zum längsten in einer halben Stunde eine neue Veränderung haben, damit die Zuschauer immer mit etwas andern mögen divertir werden, wornach sich denn der Poet in der Elaboration einrichten muß. . . .

CCCXV. Eine Machine muß mit der Materie wohl überein stimmen, imgleichen mit der Person, so auf derselben sich befindet, eine richtige Verwandniß haben.

CCCXVI Und da muß man, sonderlich bey den Göttern, ꝛc. wissen, was ihnen vor ein Aufzug beygeleget wird. Als da pfleget Jupiter auf einem Adler, Phoebus auf einem Sonnen-Wagen, Juno auf einem Wagen mit Pfauen, Fortuna auf einer Kugel ꝛc. Mercurius aber fliegend durch die Lufft zu kommen.

CCCXVII. Wenn eine Machine von oben herabgelassen wird, ist es am besten, daß der Sänger den Anfang mit einer Aria machet. Denn da kan inzwischen mit dem Rittornello so lange praeambuliret werden, bis sie sich völlig praesentiret. Fängt sie hingegen mit Recitativ an, so muß man entweder lange warten, bis die Machine herunter kömmt, oder man hörets nicht, was sie singet. Solches soll man auch beobachten, wenn sie wieder in die Höhe gehet. Doch könte man alsdenn bisweilen an stat der Aria nur ein Paar Ariöse Verse setzen. Wie schon oben in der Section von Arien ist gedacht worden.

CCCXVIII. Das sind aber eben nicht alles Machinen, was vom Himmel kömmt, sondern man rechnet auch Feld-Läger, Jagden, Schiff-Fahrten, Belagerungen, Triumph-Wagen, und dergleichen mit darzu. Jemehr nun eine Opera solche Praesentationes aufführet, je prächtiger wird sie werden.

CCCXIX. So geben auch die Ballete der Opera ein trefliches Ansehen. Manche stellen eins beym Schlusse einer jedweden Handlung an. Andere aber thun es, wo sichs am besten fügt, und wie es die Materie an die Hand giebet. Jedoch dächte ich, daß man solches vor allen Dingen beym Ende der gantzen Opera nicht vergessen möchte. . . .

CCCXXIII. Die Arien nicht zu vergessen, so sind diese die Seele einer Opera. . . .

CCCXXV. Ich mag sie entweder im Anfange, oder im Mittel, oder am Ende der Scene setzen, mit einem Worte: Wie und wo sichs am besten schicket.

CCCXXVI Es soll aber leichtlich kein Auftritt, er müste denn sehr kurtz seyn, vorbey gelassen werden, wo nicht zum wenigsten eine Aria anzutreffen ist.

CCCXXVII. So läst sichs auch gar wohl practiciren, wenn die Scene kurtz ist, daß man eine Aria ohne Recitativ machet. Oder, da man solches nicht thun will, nimmt man eine Cavata. . . .

CCCXXIX. Wie aber nun die Arien die vornehmste Zierde des Wercks, so muß ich auch einer Person, nachdem sie vornehm ist, mehr Arien zutheilen, als einer andern. . . .

CCCXXXI. Was den Stylum der gantzen Opera betrifft, so müssen einer Person solche Redens-Arten gegeben werden, nachdem es ihr Stand mit sich bringet. Ist sie hoch, so bedienet man sich eines hohen Styli; ist sie von der

Mittel-Sorte, so hält man auch in Worten und Phrasibus ein geschicktes Temperament. Ist sie lustig, so suchet man allerhand lustige Einfälle hervor.

CCCXXXII. Im übrigen aber und generaliter ist es am besten, man behält Stylum mediocrem. Denn sublimis gehöret vor Tragoedien, und wird von den Spectatoribus, weil es doch nicht lauter Gelehrte sind, das zehendemahl nicht verstanden, oder machet ihnen einen Eckel, wenn die Verse nach lauter Ambra, Ziebeth, und Jesmin riechen, oder mit lauter Perlen und Diamanten versetzt, oder in danckele Allegorien aus der Mythologie eingewickelt sind. . . .

CCCXLI. Letzlich von der gantzen Mensur und Grösse einer Opera zu reden, so muß sie der Poete darnach einrichten, daß sie über zwey, aufs längste drey Stunden nicht währe, worzu ohngefehr tausend, und wenn wenig Arien sind, bis zwey tausend Verse des Recitatives; so dann dreißig, und wenn wenig Recitativ, bis funffzig Arien erfodert werden.

Zu pag. 244: verschmähte es nicht, zur Abwechselung auch einmal Pferdemärkte und Schlachtfeste &c. Schütz, Hamb. Theatergesch. p. 152 fgg.: „Unter den damaligen Vielschreibern trieb keiner den Opernunsinn höher, als der Rath Joh. Phil. Prätorius. . . . Er trat 1725 mit einer Oper der Hamburger Jahrmarkt, und in dem nämlichen Jahre mit der Hamburger Schlachtzeit oder der mislungne Betrug, hervor. An beide aufgeführte Opern hatte Keyser sein musikalisches Talent verschwendet. So nachsichtig nicht blos das Hamburger theatralische Publikum gegen die Ungezogenheiten auch dieser starkbeklatschten Schlachtfestoper war: so ward doch diese eine Oper, die nach Matthesons Ausdruck, Szene, Musik, ja den Staat selbst verunehrte, als sie wiederhohlt werden sollte, von Obrigkeitswegen verboten, und Gerichtsdiener musten die schon angeschlagnen Zettel wieder abreissen. So abentheuerlich und obscön dies Opergemächte war, so hatte es doch seines Gleichen, und diese Strenge hätte (wie Mattheson meint,) mehrere Opern mit gleichem Rechte treffen dürfen. Hier sind ein paar Proben dieser Oper, an welche von Seiten des Dekorationswesens nichts gespart war, um die in Hamburg ehedem sehr solenne Schlachtfestfeier auch auf der Bühne feierlich zu machen. Ein (anständiger) Prolog, in welchem die Oper, Poesie, Musik, Mahlerei und Ballet personifizirt sich über ihre Bestimmung und Wirkung unterhalten, macht den Anfang. In der Oper selbst verändert sich der Schauplatz, der im Prolog einen Platz vor dem Operhause im Prospekt stellte, in den Hamburgischen Pferdemarkt, Rathskeller, Hopfen (Kraut) Markt, und zuletzt in eine große Diele, welche zu dem Schlachtfestin bereitet wird. Ein Mahler, Signore Fabris, hatte alle seine Kunst auf die Dekorationen verwandt. 17 redende und mehr als 30 tanzende und singende Personen erscheinen nach und nach auf den Brettern. Hamburgische Bürger mit ihren Frauen und Töchtern, Marquis, Juden, eine Lütjemaid (Hausmädchen) Ochsenhändler, Kammermädchen, Hausknechte, Bauren, Nachtwächter, Fischerjungen, Wurstmacherinnen, ja gar eine Panzenklopferin, welche ein Monsieur (!) Buchhöfer tanzt, repräsentiren sich in Gruppen, tanzenden und singenden Chören. Es wird platt- und hochdeutsch gesungen und gesprochen. Das Stück ist eine Musterkarte von plattdeutschen Schimpfworten. Ein Beispiel einer verliebten Herzensergießung mag folgende Arie des Hausknechts Marten geben:

My wätert de Schnute, my sangert de Rügge,
de Lewe, mackt im Harten Larm.
De Deeren is nüdlich, schnügger und flügge,
Habb' ick se doch man erst in Arm!

Ein Jude Abraham singt:

Ein Mauschel wird täglich betrogen,
das Keseff (Silber) läufft sparsam ein;
doch, wenn er die Goygems (Christen) betrogen,
so muß er gleich ein Maschegh (Betrieger) seyn."

*

Ueber einige der beliebtesten Opernsängerinnen jener Zeit, die schöne Konradine (um 1710: die Tochter eines Dresdner Barbiers, später an einen Grafen Gruzewski vermählt), Madame Keyser, die Schaller, Rischmüller, Schober &c. s. ebendas. p. 142 fgg.

Ebendaselbst: gegen welche Gottsched seine Angriffe richtete. S. Krit. Dichtk. p. 739 fgg.: „Wenn nicht die Regeln der ganzen Poesie übern Haufen fallen sollen, so muß ich mit dem St. Evremond sagen: Die Oper sey das ungereimteste Werk, das der menschliche Verstand jemals erfunden hat. Ein jeder kann aus der Beschreibung eines Gedichtes überhaupt den Beweis machen. Ein Gedicht, oder eine Fabel muß eine Nachahmung einer menschlichen Handlung seyn, dadurch eine gewisse moralische Lehre bestätiget wird. Eine Nachahmung aber, die der Natur nicht ähnlich ist, tauget nichts: denn ihr ganzer Werth entsteht von der Aehnlichkeit. Aus dieser aber sind alle die Regeln geflossen, die wir oben von der Schaubühne, sowohl für die Tragödie, als Komödie, gegeben haben. Diese Regeln sind aus der Natur selbst genommen, durch den Beyfall der größten Meister und Kenner von Schauspielen bestärket, und bey den gescheidesten Völkern gut geheißen worden. Was also davon abweicht, das ist unmöglich recht, und wohl nachgeahmet. Wer sieht aber nicht, daß die Oper alle Fehler der oben beschriebenen Schauspiele zu ihren gößten Schönheiten angenommen hat; und daß sie ganz und gar wegfallen, oder doch ihre vornehmste Anmuth verlieren würde, wenn man sie davon befreyen wollte? . . . . Einmal ist es gewiß, daß die Handlungen und dazu gehörigen Fabeln, mit den alten Ritterbüchern und schlechten Romanen mehr Aehnlichkeit haben; als mit der Natur, so, wie wir sie vor Augen haben. Wenn wir eine Oper in ihrem Zusammenhange ansehen, so müssen wir uns einbilden, wir wären in einer andern Welt: so gar unnatürlich ist alles. Die Leute denken, reden und handeln ganz anders, als man im gemeinen Leben thut: und man würde für närrisch angesehen werden, wenn man im geringsten Stücke so lebete, als es uns die Opern vorstellen. Sie sehen daher einer Zauberey viel ähnlicher, als der Wahrheit; welche Ordnung und einen zulänglichen Grund in allen Stücken erfodert. Wo sieht man im gemeinen Leben Leute, die einander als Götter anbethen; Liebhaber, die auf den Knieen vor ihren Gebietherinnen liegen, und sich das Leben nehmen wollen; Prinzen, die in Gestalt der Sklaven in weitentlegene Länder ziehen, weil sie sich in den bloßen Ruf von einer Schönheit verliebet haben; Könige, die ihre Kronen, um eines schönen Weibes halber, verlassen, und

was dergleichen Phantasien mehr sind? Wo höret man die gewöhnliche Opersprache, von Sternen und Sonnen, von Felsenbrüsten und ätnagleichen Herzen, von verfluchten Geburtsstunden, um eines scheelen Blickes wegen, und von grausamen Donnerkeilen des unerbittlichen Verhängnisses, welches eine verliebte Seele nur zu lauter Marter erkohren hat? Alle diese Dinge sind uns so fremde, daß wir sie in keiner Reisebeschreibung von Liliput für erträglich halten würden; und gleichwohl sollen sie in der Oper schön seyn. Ich schweige noch der seltsamen Vereinbarung der Musik, mit allen Worten der Redenden. Sie sprechen nicht mehr, wie es die Natur ihrer Kehle, die Gewohnheit des Landes, die Art der Gemüthsbewegungen und der Sachen, davon gehandelt wird, erfordert: sondern sie dehnen, erheben, und vertiefen ihre Töne nach den Phantasien eines andern. Sie lachen und weinen, husten und schnupfen nach Noten. Sie schelten und klagen nach dem Tacte; und wenn sie sich aus Verzweifelung das Leben nehmen, so verschieben sie ihre heldenmäßige That so lange, bis sie ihre Trillee ausgeschlagen haben. Wo ist doch das Vorbild dieser Nachahmungen? Wo ist doch die Natur, mit der diese Fabeln eine Aehnlichkeit haben? .... Die Musik an sich selbst ist zwar eine edle Gabe des Himmels: ich gebe es auch zu, daß die Componisten viel Kunst in ihren Opern anzubringen pflegen; wiewohl sie auch oft übel angebracht wird. Aber was die Poeten daran thun, und überhaupt, die ganze Verbindung so verschiedener Sachen taugt gar nichts. Ich sehe überdas die Opera so an, wie sie ist; nämlich als eine Beförderung der Wollust, und Verderberinn guter Sitten. Die zärtlichsten Töne, die geilesten Poesien, und die unzüchtigsten Bewegungen der Opernhelden und ihrer verliebten Göttinnen bezaubern die unvorsichtigen Gemüther, und flößen ihnen ein Gift ein, welches ohnedem von sich selbst schon Reizungen genug hat. Denn wie wenige giebt es doch, die allen solchen Versuchungen, die sie auf einmal bestürmen, zugleich wiederstehen können? So wird die Weichlichkeit von Jugend auf in die Gemüther der Leute gepflanzet, und wir werden den weibischen Italienern ähnlich, ehe wir es inne geworden, daß wir männliche Deutsche seyn sollten. .... Die Liebe, diese gefährliche und tyrannische Leidenschaft, die einzige Liebe ist die Seele der Oper, und ihr ewiger Gegenstand. Man trägt darinnen die verderbtesten Regeln ungestraft vor, die nicht nur der Religion, sondern auch der gesunden Staatskunst schnurstracks zuwider laufen. Nach der Absicht eines wahren Dichters, muß eine jede dramatische Poesie sich vorsetzen, die Menschen in irgend einem Stücke zu bessern, und den Unterricht mit allen Annehmlichkeiten des Vergnügens vorzutragen. In der Oper aber ist das Vergnügen der einzige Zweck, den man sich vorsetzet; sie bringl auch keine andere Wirkung zuwege, als daß sie die Sinne bezaubert, die Seele weichlich macht, die Sitten verderbt, und ein ganzes Volk auf nichtige Dinge lenket. Man könnte noch hinzusetzen, daß die lange Weilr, bey diesem ewigen Singen und bey den beständigen Symphonien, unvermeidlich ist, die das Wesen unserer Opern ausmachen. .... Auch den deutschen Text versteht man, vor so vielen Trillern und künstlichen Veränderungen der Töne, in einer mäßigen Entfernung von der Schaubühne, schon nicht mehr; wo man nicht ein Buch hat, und sich durch das Lesen einhilft. Wenn man aber ins Buch sehen muß, so verliert man ja das Vergnügen der Augen an der guten Vorstellung. So ist denn die Oper ein bloßes Sinnenwerk: der Verstand und das Herz bekommen nichts davon. Nur die Augen werden geblendet; nur das

Gehör wird gekützelt und betäubet: die Vernunft aber muß man zu Hause lassen, wenn man in die Oper geht, damit sie nicht etwa durch ein gar zu kützliches Urtheil, die ganze Lust unterbreche."

Zu pag. 245: und Gottsched, nachdem er mit sichtlicher Freude, in boshaften Bülletins. Nöth. Vorr. I, 308, beim Jahre 1733: „NB. Man wird wahrnehmen, daß nunmehr die Opern merklich verschwinden. Ob dieses dem neuen Geschmacke an den Trauerspielen zuzuschreiben gewesen: mögen Verständige selbst urtheilen." p. 311, zum J. 1738: „NB. Die Opern vermindern sich merklich." p. 312, beim J. 1740: „NB. Man bemerke, wie sehr die deutschen Opern abnehmen, oder dünne werden." Endlich p. 314, beim Jahre 1741: „NB. Hiermit hören die deutschen Opern gar auf; und zwar an einem Orte (Danzig), wo sonst niemals welche gespielet worden. Da sie in Deutschland keinen Beyfall mehr finden können, haben sie ihr Heil daselbst versuchen wollen, aber ohne allen Erfolg. St. Evremond (vgl. o.) hat es prophezeiht; daß man des beständigen Singens endlich überdrüssig werden würde. Es ist eine Ehre für die Deutschen, daß sie diese Weissagung zuerst erfüllet haben."

Siebente Vorlesung.

Lessing. Seine Bedeutung für die Entwicklung des deutschen Geistes im Allgemeinen; Stellung zur Literatur, zum Theater. — Die Leipziger Bühnendichter: Joh. El. Schlegel, Gellert ꝛc.; das rührende Lustspiel, das Schäferspiel. — Die Leipziger Bühne: die Neuberin und die Schönemann'sche Truppe. — Lessing in Leipzig: früheste Versuche; Weiße. — Lessing in Berlin: Theaterzustände von Berlin bis Mitte des achtzehnten Jahrhunderts; Eckenberg, Schönemann, Schuch. — Lessing's Beiträge zur Historie ꝛc. des Theaters. — Das bürgerliche Trauerspiel: Miß Sara Sampson. — Opposition gegen die Franzosen; Einführung der englischen Bühne, Shakespeare. — Minna von Barnhelm. — Lessing in Hamburg; die Hamburgische Dramaturgie. — Emilia Galotti; Nathan.

Es war der Name Lessings, mit dem ich meine neuliche Vorlesung schloß: ein Name, der in der Geschichte unserer Literatur wahrhaft einzig dasteht durch die Uebereinstimmung, mit der alle Zeiten und alle Parteien in seiner Anerkennung, seiner Bewunderung sich vereinigen. Keinem andern unserer deutschen Schriftsteller haben Mit- und Nachwelt so volle, unzerstückelte Kränze des Ruhmes gewunden, keines anderen Verdienste sind von jeher so bereitwillig, so gleichmäßig anerkannt und gepriesen worden.

Worauf denn beruht diese Größe? worin bestehen diese Verdienste? Wir haben (auch darin stimmen alle Beurtheiler überein) größere Dichter gehabt, Talente von reicherem poetischem Vermögen. Ja Lessing selbst, mit der edlen, freimüthigen Bescheidenheit, dem großartigen

Wahrheitsinne, der ihn charakterisirt, wollte sich überhaupt nicht einmal als Dichter gelten lassen; er fühle (sagte er) die lebendige Quelle nicht in sich, die durch eigene Kraft sich emporarbeitet, er müsse Alles durch Druckwerk und Röhren aus sich herauspressen. Wie kommt es denn, daß dieser Mann nichts destoweniger noch heutigen Tags mit Auszeichnung genannt wird neben den reichbegabtesten, den glücklichsten Dichtern unserer glänzendsten Epoche? Bald ein Jahrhundert liegt zwischen unserer und seiner Zeit, wir sind anders geworden seitdem in allem Denken und Dichten, Fühlen und Meinen, große Philosophen, große Dichter haben uns neue Anschauungs-, sogar neue Ausdrucksweisen gelehrt: wodurch geschieht es denn, wie ist es möglich, daß wir in Allem, was das innerste Wesen der Kunst, die eigentliche principielle Grundlage des Schönen anbetrifft, immer wieder zurücklenken zu Lessing, ja daß noch heut, wie vor siebzig und achtzig Jahren, sein Laokoon, seine hamburgische Dramaturgie noch immer gleichsam die Bekenntnißschriften unserer modernen Literatur, die Bibel gleichsam jedes jungen Dichters, jedes angehenden Künstlers geblieben sind?!

Erinnern wir uns, was ich Ihnen am Schluß meines letzten Vortrages über den allgemeinen Charakter, die historische Aufgabe dieser Lessing'schen Epoche andeutete. Aus der wüsten Zerflossenheit, sagte ich, der beiden letzten Jahrhunderte rang jetzt der deutsche Geist sich wieder zu finden, sich zu sammeln gleichsam im Reiche des Schönen. Die Religion, die abstracte Hingabe an das Jenseitige, hatte aufgehört, die bestimmende Macht der Zeit zu sein: die Politik, das freie Staatsleben, die Verwirklichung der Idee auf dem Gebiete der concreten, historischen Zustände, war es noch nicht. So schlug einstweilen zwischen den beiden getrennten Welten die Kunst, diese Vermittlung des Diesseit mit dem Jenseitigen, der Idee mit der Wirklichkeit, ihren schönen, farbigen Regenbogen. Statt der freien Religion, die durch Luther, wenn auch nicht der Praxis, so doch dem Principe nach, dem Princip des Protestantismus, bereits erworben war — statt des freien Staates, der späteren Gelegenheiten zu erwerben blieb (und sogar wir müssen noch heute sagen: zu erwerben bleibt), wurde jetzt die freie Kunst Loosung und Aufgabe der Zeit.

Es war die ästhetische Epoche unseres Volkes. Wie ehemals die Religion, wie in diesem Augenblicke die Politik die staatliche, die historische Entwicklung, so damals die Kunst nahm alle Kräfte in Anspruch, unterwarf sich alle Geister, gährte und trieb in allen Herzen. Daher mit einem Mal diese Fülle von Dichtern, die in Deutschland auftaucht, daher dies Wiederanknüpfen an die großen Lehrer und Muster alles Schönen, die Griechen, daher diese ganze sogenannte klassische Epoche unserer Literatur, die seit Mitte des vorigen Jahrhunderts heraufsteigt und die ihre Klassicität eben diesem Umstande verdankt, daß die Zeit damals so ganz rein aufging in der Kunst, so gar keinen anderen Inhalt hatte, keinen andern Ausdruck verlangte, als einzig den ästhetischen.

Lessings große weltgeschichtliche That nun ist es, diesen Inhalt der Zeit zuerst ausgesprochen, ihr zuerst zu ihrem eigenen Bewußtsein verholfen, sie über sich selbst und ihre Aufgabe aufgeklärt zu haben: dadurch, daß er zuerst das Wesen der Kunst, die Idee des Schönen entdeckte und bestimmte. Gottsched sowohl, wie seine literarischen Gegner, die Schweizer Bodmer und Breisinger, hatten das Wesen der Kunst bis dahin alle nur in äußerlichen Merkmalen gesucht; sie hatten Anweisungen gegeben, Recepte gleichsam, wie die Schönheit zu finden, aus welchen Elementen sie zu mischen, auf welchem Wege, trocknem oder nassem, kaltem oder warmem, sie herzustellen sei. Lessing zuerst erfaßte den Begriff der Kunst; er zeigte was sie ist; er bewies, daß, um der Kunst mächtig zu werden, wir zunächst und vor Allem zurückkehren müssen zur Natur. Die Natur allein ist die Grundlage des Schönen, die Mutter aller Kunst: nicht freilich die rohe, ungebundene, sondern die verklärte, die durch den Geist wiedergeborene Natur, die Natur der Griechen, die Natur Shakespeare's, die er mit triumphirendem Stolz gegen die Unnatur der Franzosen in die Wagschale warf. — Lessing zuerst wies die Freiheit der Kunst, ihre Selbstberechtigung und eigene, unabhängige Würde nach und daß die Schönheit gleichfalls eine Offenbarung des Göttlichen, die nicht erst, um Zutritt zu finden zu den Herzen der Menschen, der Moral die Schleppe zu tragen brauche. —

Auch waren dies keine einzelnen, genialen Blitze, welche Lessing in das dämmernde Bewußtsein seiner Zeitgenossen hineinschleuderte: es war die

Frucht gründlicher wissenschaftlicher Studien, es war ein heller, sonniger Tag der Aufklärung, den er über seine Zeit heraufführte, es war ein ganzes System der Kunst, eine ganze Lehre des Schönen, die er in seinem Laokoon, seiner Dramaturgie aufbaute und zu der nun einem Jeden der Zutritt offen stand.

Es begreift sich hienach leicht, worauf das ungeheure geistige Uebergewicht Lessings beruht und woher es kommt, daß alle größten Dichter der folgenden Jahrzehnte, ein Goethe, ein Schiller ꝛc. alle bei ihm anknüpfen. Lessing ist das incarnirte Bewußtsein seiner Zeit. Wonach Alle rangen, was Allen auf der Zunge lag, wohin Alle in dunklem Drange jagten und strebten: er hatte es gefunden, er sprach es aus, er lehrte es verstehen, das große, das Geheimniß des Schönen. —

Auf diese Art ist Lessing der eigentliche geistige Vater unserer sogenannten klassischen Epoche geworden; auf diese Art ist er es, zu dem alle Ströme zurücklenken, den wir alle als Lehrer und Meister zu verehren haben, so lange überhaupt die Kunst unter uns lebendig, so lange die deutsche Nation im Stande sein wird, sich in der Kunst einen Ausdruck ihres innersten Daseins zu erhalten: das heißt, so lange sie selber existirt.

Keine andere Sphäre unseres literarischen und künstlerischen Lebens nun (wiewohl er, bei dem ungeheuren Umfang seines Wissens und seiner rastlosen Thätigkeit, in Wahrheit kaum eine unberührt gelassen) keine andere Sphäre, sage ich, unseres literarischen Lebens hat diesen reformatorischen Einfluß Lessing's nachhaltiger empfunden, in keiner andern hat er sich heimischer angesiedelt, zu keiner andern ist er, selbst widerstrebend, selbst gegen seinen Willen, wenigstens gegen seinen ausgesprochenen Entschluß, dennoch häufiger zurückgekehrt, und darum auch in keiner andern ist sein Name von bedeutendern, großartigeren Erinnerungen umgeben, als in der Geschichte unseres Theaters.

Schon Gottsched, wie wir neulich gesehen, hatte, sei es Instinct, sei es Begünstigung des Zufalls, sei es gar nur der Wunsch gewesen, seiner Eitelkeit und seinen dictatorischen Gelüsten ein neues, ergiebiges Terrain zu eröffnen — genug: schon Gottsched hatte richtig erkannt, daß die Bühne, in den damaligen Verhältnissen, der wahre Markt der

Oeffentlichkeit und daß daher jede neue literarische Richtung, welcher es um Anerkennung und Einfluß zu thun war, vor Allem und zuerst sich des Theaters zu bemächtigen habe. Wie hätte, was sich dem rohen Instinct, der kleinen, berechnenden Schlauigkeit eines Gottsched offenbarte, der prüfenden Einsicht, dem klaren, durchdringenden Verstande eines Lessing verborgen bleiben können?! Auch Lessings ganzes Bestreben, von seinem ersten Auftreten an bis dahin, wo er mit gebrochener, nicht mit erschöpfter Kraft vom Leben scheidet, geht immer und immer wieder auf das Theater. Das ist der eigentliche Mittelpunkt seiner Thätigkeit, die große, die Lebensaufgabe, die er nicht, wie Gottsched, zu persönlichem Ruhm und Vortheil auszubeuten sucht: nein, der er selbst mit tiefer sittlicher Bescheidenheit sich unterordnet, die er nie verläßt, von der keine Enttäuschungen, keine bittersten Erfahrungen ihn abzulenken vermögen, zu der er immer wieder zurückkehrt mit neuem Muth, neuen Hoffnungen, ja der er, in edler Aufopferung, selbst da noch seine letzten, sterbenden Kräfte widmet, da er schon sich selbst sagen muß, daß seine Zeit ihn in Stiche gelassen und daß noch manches Wasser entlanglaufen muß, ehe jene Nationalbühne, von der er so viel geträumt, der er so viel edelsten Eifer gewidmet, sich wirklich unter uns Deutschen erheben wird! — Das deutsche Theater ist der rothe, der blutige Faden, die Herzader gleichsam, welche Lessings ganzem wechselvollem Dasein Zusammenhang und Leben giebt; er ist, für ein volles Menschenalter, von Mitte der vierziger bis Ende der siebziger Jahre, der eigentliche Mittelpunkt, der lebendige Träger der deutschen Bühne; weder eine Lebensgeschichte Lessings könnte man schreiben, ohne zugleich die Theatergeschichte dieses Zeitabschnittes, noch auch diese Theatergeschichte, ohne zugleich das Leben Lessings zu schreiben. —

Und so mögen denn auch wir, bei unserm Ueberblick über diese Periode der deutschen Theatergeschichte, unseren Standpunkt am Ungezwungensten in Lessings eigenem Leben nehmen, indem wir die Schicksale der Bühne in dem angegebenen Zeitraum, bis zu Ende der siebziger Jahre, um die persönlichen Schicksale und Leistungen dieses vorzüglichen Mannes zu gruppiren suchen.

Es müssen dabei hauptsächlich drei Epochen unterschieden werden.

Die erste, Lessings Aufenthalt in Leipzig und seine ersten Jahre in Berlin umfassend, bis zur Aufführung der Miß Sara Sampson im Jahre 1755. Es ist dies eine einleitende, gemischte Epoche, welche, in ihrem Schwanken zwischen Altem und Neuem, namentlich zwischen Anerkennung und Bekämpfung der Franzosen, den gemischten und schwankenden Zustand der damaligen Literatur selbst repräsentirt.

Die zweite umfaßt Lessings Kreuz- und Querzüge, seinen Aufenthalt in Breslau und Hamburg, sowie die Abfassung der Minna von Barnhelm; ihr parallel geht der entschiedene Bruch mit den Franzosen, die Einführung Shakespeare's, sowie die theoretische Grundlage der dramatischen Kunst in der hamburger Dramaturgie.

Endlich die dritte und reifste Epoche, in der Verschmelzung Shakespearescher Kraft und Wahrheit mit griechischer Anmuth und Milde; ihre Frucht Emilia Galotti (wiewohl dieses Stück, wenn auch jetzt erst erschienen, doch seiner Entstehung nach zum Theil noch in die frühere Epoche fällt) und Nathan der Weise: dieses letztere Stück, drei Jahre vor Lessing's Tode (1778) erschienen, sowohl künstlerisch wie in seiner hohen sittlichen Bedeutung, der eigentliche Abschluß, die wahre, höchste Vollendung des ganzen Lessing'schen Lebens und Strebens, ein letztes, köstlichstes Zeugniß jener schönen Menschlichkeit, jenes künstlerischen wie sittlichen Ebenmaßes, jener Klarheit und Abrundung, nach welcher Lessing alle Zeit gestrebt, ja die er niemals, selbst in der brennendsten Hitze des Kampfes nicht, verläugnet hatte und in der nun, wie in einem letzten, harmonischen Accorde, dies reiche, vielerschütterte Leben zuletzt wohllautend verklingt. — —

Als Lessing im Jahre 1746 mit siebzehn Jahren, ein armer Landpredigerssohn, um sich, dem Willen seines Vaters gemäß, dem Studium der Theologie zu widmen, nach Leipzig kam, befanden sich weder Gottsched noch die Neuberin auf jenem Höhepunkt des Glanzes und der Ehre, auf welchem wir sie, in dem stolzen Bewußtsein, die Regeneration der deutschen Bühne vollbracht zu haben, zu Ende der dreißiger Jahre erblickten. Sogar sie selbst waren persönlich mit einander zerfallen und verfeindet, um einer geringfügigen und elenden Ursache willen: nämlich weil die Neuberin sich geweigert hatte, ein gewisses,

von Gottsched empfohlenes Manuscript, eine Uebersetzung aus dem Französischen von seiner „geschickten Freundin", zur Aufführung zu bringen. Dies der nächste und scheinbare Grund; der eigentliche und tiefere war vermuthlich der gewesen, daß die Neuberin der täglich wachsenden Anmaßungen und Hofmeistereien ihres gelehrten Patrons überdrüssig geworden. Möglich auch, daß das Repertoire, welches Gottsched ihr so lange geliefert, allmälig seine Zugkraft verloren, und daß die Theaterkasse nicht mehr den Vortheil von dieser Verbindung hatte, wie ehemals.

Dazu ferner kam die Krisis, in welche Gottsched's literarisches Ansehen selbst gerathen war. Er hatte sich mit den schon genannten Schweizern in einen Streit über die Theorie der Dichtkunst eingelassen: ein Streit, in welchem zwar, was die Sache angeht, die Herren Schweizer sich nicht weniger geschmacklos zeigten, als Gottsched selbst, in dem aber nichts destoweniger Gottsched durch die Eitelkeit und die hohle, nichtige Anmaßung, die er dabei an den Tag legte, täglich mehr und mehr den Kürzeren zog. Was, in Zeiten namentlich, wo der Muth gebricht, Princip gegen Princip herauszukehren und Grundsatz an Grundsatz wahrhaft zu messen, bei so vielen geschichtlichen Kämpfen der Fall ist, literarischen und anderen: nicht die Stärke seiner Gegner, seine eigene Schwäche war es, woran Gottsched zu Grunde ging; seine Gegner siegten, nicht weil sie Recht — nur weil sie vielleicht etwas weniger Unrecht oder auf eine andere Art Unrecht hatten als er.

In Folge dieser Zwistigkeiten nun, welche allerdings für Jeden, dem nicht das Talent verliehen war, in einem abstracten Parteigetriebe vollständig aufzugehen, auf die Dauer ziemlich lästig werden mußten, darum schon, weil aus ihnen wenigstens kein Resultat zu erwarten stand und weil im Grunde weder der Eine noch der Andere recht wußte, um was er stritt — in Folge dessen, sage ich, hatte sich nun in Leipzig selbst, im Lauf der vierziger Jahre, eine gewisse mittlere Fraction junger Schriftsteller gebildet, welche, weder zu Gottscheds noch zu der Fahne der Schweizer schwörend, einstweilen in praktischen Versuchen ihren eigenen Weg zu gehen suchten. Wir haben dabei namentlich Johann Elias Schlegel, Gellert, Gleim, Weiße, Mylius &c. im Sinne: lauter Leute, die, zwar

von Gottsched ausgehend und in der Tradition französischer Muster erzogen, sich doch im Verlauf ihrer weiteren Entwicklung mehr oder weniger davon zu befreien und eine leibliche Selbstständigkeit zu erringen wußten. Auch für die Mehrzahl von ihnen war das Theater der hauptsächlichste Tummelplatz ihrer jugendlichen Kräfte. Sie schrieben Stücke: nicht zwar französische Uebersetzungen, sterbende Cato's u. dgl. im Geschmacke Gottsched's, aber doch noch immer zahm genug, um Gottsched und seinem kritischen Anhange kein eigentliches Aergerniß zu geben: meistentheils kleine, einfache Lustspiele, mit moralischer Tendenz, abgeblaßte Bilder des damaligen häuslichen und geselligen Lebens. Auch die Sentimentalität, das zärtliche Fühlen und Schmeicheln des eigenen Ich, das damals bereits in Klopstock, Kleist, Gleim und deren Freunden seinen ersten schüchternen Anfang nahm, ging zum Theil in diese Lustspiele über, und half hier eine eigene Gattung hervorbringen: das weinerliche oder rührende Lustspiel, ein Keim, der späterhin, mit der wachsenden Sentimentalität, sich weit über die deutsche Bühne ausbreitete, ja als dessen letzte Spitzen wir in einer künftigen Epoche den Thränenjammer der Iffland'schen Stücke wiederfinden werden. — Als Verfasser solcher Stücke war dazumal besonders Gellert berühmt, dessen milder, weicher, fast kränklicher Natur diese Gattung auch allerdings höchst angemessen war; seine kranke Frau, sein Lotterieloos, seine Betschwester wurden gern und viel gegeben, und erhielten sich bis zu Ende der sechziger Jahre auf der Bühne. —

So unerheblich nun auch diese Stücke in ästhetischer Hinsicht waren, so wichtig und bedeutend wurden sie für die Ausbildung unserer Schauspieler. Je einfacher nämlich diese Charaktere waren, je skizzenhafter ihre Haltung, je entblößter die ganzen Stücke von Allem, was die Sinne blenden und bestechen konnte, von scenischem Aufputz, Pomp der Sprache u. s. w. je mehr nöthigten sie den Schauspieler zu einem naturwahren, fein nüancirten, lebendigen Spiel. Der Schauspieler mußte gleichsam durch seine Darstellung ersetzen und wieder gut machen, was die allzugroße Einfachheit, die allzu skizzenhafte Ausführung des Dichters versehen hatte. Keine Frage, daß es auf den krassen Schwulst der Haupt- und Staatsaktionen, die steife, hohle Pracht der französirenden

Trauerspiele keine bessere Schule eines naturwahren Spieles gab, als eben diese Rollen: Rollen, die an sich so wenig, beinahe nichts waren, aus denen der Schauspieler erst Alles machen mußte — und aus denen sich doch nur durch Feinheit und Mäßigung, durch ein weises zu Rathe Halten der Mittel überhaupt Etwas machen ließ. — Hier war die Schule jener vorzüglichen Charakterdarsteller, welche die Morgenröthe unserer dramatischen Dichtung begleiten, hier wurden jene Ackermann, jene Koch, Brückner, Schönemann, hier vor Allem Eckhof gebildet, auf den wir, als den eigentlichen Repräsentanten dieser Uebergangsepoche, den wahrhaften theatralischen Pendant Lessings, späterhin noch zurückkommen werden.

Die Mehrzahl der genannten Künstler war damals in Leipzig neben einander versammelt — oder auch einander gegenüber. Die Neuberin nämlich, nachdem sie, wie bereits erwähnt, mit Gottsched zerfallen war, hatte Leipzig auf einige Zeit verlassen; sie war nach Petersburg gegangen, ohne jedoch bei diesem Unternehmen die gehofften Vortheile gefunden zu haben. Als sie nach Leipzig zurückkam, fand sie den Platz besetzt durch die Schönemann'sche Truppe, bei der namentlich Eckhof engagirt war. Es entwickelte sich nun zwischen beiden Gesellschaften, die bald gleichzeitig, bald abwechselnd in Leipzig spielten, ein lebhafter Wetteifer, bei dem zwar die Neuberin endlich unterlag, der aber im Uebrigen für die Kunst selbst das Gute hatte, daß das Publikum immer lebhafteren Antheil an dem Theater nahm, und durch Vergleichen und Prüfen in den Stand gesetzt ward, seinen Geschmack zu erweitern und zu bilden. —

In diese Verhältnisse also, in dies lebhafte, dramatische und theatralische Treiben, sah Lessing bei seiner Ankunft in Leipzig sich hineinversetzt. Was war natürlicher, als daß er, ein lebhafter junger Mann, voll keimender, dichterischer Entwürfe, sich diesem Treiben sogleich innig anschloß? daß namentlich das Theater ihn völlig gefangen nahm? Statt theologische Collegia zu hören und sich, wie es einem armen Candidaten geziemt hätte, bei Zeiten um die Gunst hoher Patrone zu bewerben, schreibt er Theaterstücke, lernt deklamiren, tanzen, fechten,

macht Bekanntschaft mit der Neuberin, geht Arm in Arm mit Schauspielern und Schauspielerinnen.

Zwar diesen letzteren Geschmack haben Viele mit ihm getheilt und theilen ihn bis zur Stunde — und sind darum doch noch keine Lessinge geworden. Allein dafür wußte Lessing auch damals schon sehr deutlich, was er that und wohin dies Treiben zielte; es war keineswegs ein bloßer Ausbruch jugendlicher Leichtfertigkeit, kein Hang zu lockerem Umherschweifen: es waren die Erstlinge gleichsam jenes Opfers, das er der Bühne mit seinem ganzen späteren Leben brachte, es waren Studien, die er machte, Studien, die er selbst als solche erkannte, zu jener feinen Menschenkenntniß, jenem lebendigen, gefühlsmäßigen Verständniß der dramatischen Kunst und ihrer innersten Gesetze, durch das er später so groß werden sollte, der allgemeine Lehrer seiner wie unserer, ja aller künftigen Zeit. Auf eine unverkennbare Weise zeigt sich dies in der Sicherheit und dem männlichen Ernst, mit welchem er dieses sein Treiben, seinen Aeltern gegenüber, vertrat, so wie in der Wahl die er, als er sich endlich entscheiden mußte zwischen Kanzel und Theater, zwischen der Behaglichkeit einer gewöhnlichen bürgerlichen Versorgung und der ruhelosen Existenz eines deutschen Literaten, zumal eines Theaterdichters, getrosten Muthes traf. — Der theologischen Befangenheit seines Vaters, war Lessing's Neigung zum Theater, sein Umgang mit Schauspielern und Schöngeistern, höchst verdrießlich; seine Mutter, als sie gelegentlich erfuhr, daß er die eigen gebackene Weihnachtsbrezel, welche sie ihm übersandt, in Gemeinschaft von — es war gar nicht auszusprechen — von Schauspielern verzehrt hatte!! wollte sich, empört über einen solchen äußersten Beweis kindlicher Ruchlosigkeit, ganz und gar von ihm lossagen. Jedoch, ein so guter Sohn Lessing übrigens war, und so viele Beweise kindlicher Liebe und Aufopferung er später gegeben hat, so waren in diesem Punkte doch weder die Ermahnungen des Vaters noch die Thränen der Mutter im Stande, ihn von dem einmal betretenen Wege abzulenken. Er that keine Abbitte, er suchte die Sache nicht zu beschönigen, im Gegentheil, er gab sie zu, er erkannte sie förmlich an; er erklärte ausdrücklich, in diesem Verkehr mit dem Theater seinen Lebensberuf, einen Beruf von hoher, sittlicher

Würde gefunden zu haben. Die Komödie, schrieb er an seinen Vater, habe ihn die Tugend lieben und das Laster verspotten gelehrt; sie habe ihn aufgeklärt über sich selbst und ihm eine neue und größere Weltansicht eröffnet. Das war denn freilich ein anderer Grund sich dem Theater zu widmen, als Gottsched ihn gehabt haben mochte; das ließ freilich andere Früchte erwarten, sich der Bühne hingeben aus lebendigem, innerm Drang, aus einem leidenschaftlichen Zuge des Herzens, in der Ahnung hohen geistigen wie sittlichen Gewinnes, als, wie Gottsched, aus gelehrter Berechnung und um die Lücken seiner Theorie der Dichtkunst auszufüllen! — Lessing erinnert in dieser (wie mancher anderen) Beziehung an Schiller, der in einer ähnlichen Krisis dieselbe Wahl that, und dem das Theater gleichfalls, von seinen ersten Versuchen an, eine Sache der Neigung und des Herzens, ein hoher, sittlicher Beruf erschienen war.

Die Stücke, welche Lessing in dieser Zeit in Leipzig schrieb, sind unbedeutend. Sie gehören völlig zu der oben beschriebenen zahmen Gattung, waren eben so breit wie sie, eben so gespickt mit moralischen Betrachtungen, eben so schwach in der Charakteristik; sie haben neben den unzähligen Plänen und Entwürfen, die er in dieser und der nächsten Zeit verfertigte, nur als Uebungsstücke für Lessings eigene Entwicklung einen gewissen historischen Werth. Einige davon wurden durch die Neuberin aufgeführt und fanden, eben weil sie dem Geschmack der Zeit so völlig gemäß waren, lebhaften Beifall: so namentlich „der junge Gelehrte", der zuerst 1747 zur Aufführung kam und, gleich den obengenannten Gellert'schen Stücken, sich längere Zeit hindurch auf den Brettern behauptete.

Inzwischen dürfen wir an diesen frühesten Lessing'schen Versuchen um so rascher vorübergehen, als der Standpunkt derselben, der für Lessing selbst, wie gesagt, nur ein einleitender, vorübergehender war, von einem anderen, ihm nah befreundeten Dichter Zeit seines Lebens einseitig festgehalten und in zahlreichen Werken, so zu sagen, ins Breite geführt worden ist — einem Dichter, dessen die Theatergeschichte nothwendig gedenken muß, sowohl wegen der beträchtlichen Anzahl seiner dramatischen Werke, als weil in keinem Zweiten der Uebergang von

Gottsched zu Lessing, diese zahme, schwankende Epoche, dies Interregnum gleichsam, wo man gern von den Franzosen frei gewesen wäre, nur es fehlte der Muth sich frei zu machen, sich so deutlich darstellt und gewissermaßen verkörpert als in ihm: Christian Felix Weiße. Weiße's erste Versuche, die ersten wenigstens, mit denen er vor dem Publikum wie vor der Kritik Glück machte, gehörten, charakteristisch genug, jener halben, lückenbüßerischen Gattung des Singspiels an, durch welche, wie am Schluß der neulichen Vorlesung bemerkt wurde, Gottsched die eigentliche Oper, wie mit einem Surrogate, zu ersetzen suchte. Und ebenso in seinen letzten, entmuthigt durch Forderungen und Anmuthungen, denen er nun einmal nicht genügen konnte, wandte er sich wiederum derselben Gattung zu, für die er auch in der That, vermöge seines leichten, anspruchlosen Talentes, vor Vielen bestimmt war; sein „der Teufel ist los", der lustige Schuster, sowie aus späterer Zeit (seit 1767) Lottchen am Hofe, die Jagd, der Erntekranz rc. erwarben sich, unterstützt durch die anmuthige, Weiße's Talent vollkommen entsprechende Hiller'sche Musik, außerordentlichen Beifall und verursachten, in kürzester Frist, eine Restauration der Oper, als musikalischen Dramas, von der Gottsched sich schwerlich träumen lassen. — Zwischen diesen Singspielen, als Anfangs- und Schlußpunkt seiner dramatischen Wirksamkeit, liegt nun eine Reihe von Lustspielen, sowie namentlich von großen geschichtlichen Trauerspielen, in welchen Weiße sich die Aufgabe gestellt, ein gewisse Vereinigung, eine Art Justemilieu von französischem und englischem Geschmacke darzustellen. Allein bekanntlich von allen Parteien ist das Justemilieu allezeit die unglücklichste: eine Partei, die keine Partei sein will und also sich selbst und alle ihre Früchte zum Voraus vernichtet. Das mußte auch Weiße erfahren. Sein Richard der Dritte, sein Eduard der Dritte, sein Romeo und Julie, in denen er das Wagstück unternahm, die gigantische, gährende Welt shakespear'scher Stoffe in die enge Schnürbrust französischer Formen einzuzwängen und gewissermaßen einen Shakespeare in usum delphini, einen Shakespeare herzustellen, den auch wohl allenfalls Gottsched noch hätte goutiren können, mißlangen völlig. Vergebens gab Lessing sich die äußerste Mühe, seinen Freund theoretisch

aufzuklären und seinem Talente dadurch eine andere, energischere Richtung zu geben. Das Talent reichte dazu eben nicht aus; Weiße sah in den Ausstellungen, den Warnungen Lessing's nur den unersättlichen, pedantischen Hochmuth des Kritikers, wenn nicht gar einen Freundschaftsbruch, und zog sich, wie bereits erwähnt, von der eigentlichen, der recitirenden Bühne völlig zurück. — Doch wenden wir uns jetzt wiederum zu Lessing.

Zu Anfang der funfziger Jahre, nachdem die Neuberin völlig zu Grunde gegangen war und die Leipziger Bühne ihren Reiz für ihn verloren hatte, ging Lessing nach Berlin. In Berlin befand sich das Theater damals noch auf einer sehr untergeordneten Stufe. Zwar zu Anfang des Jahrhunderts, unter der Regierung des prachtliebenden Friedrich I., hatten deutsche, italienische, französische Truppen sich in rascher Abwechslung gedrängt; es hatte sogar von 1706—1711 ein eigenes Hoftheater existirt, freilich ein französisches. Dies Alles jedoch, mit dem übrigen Luxus der väterlichen Regierung, war unter dem strengen Scepter Friedrich Wilhelm I. bei Seite geschafft worden. Erst gegen das Ende seiner Regierung, im Jahre 1732, war es einem gewissen Johann Karl v. Eckenberg, mit dem Beinamen der starke Mann, gelungen, den (bekanntlich nicht sehr wählerischen) Geschmack des Königs zu befriedigen. Er wohnte seinen Vorstellungen nicht nur selbst öfters bei, sondern verlieh ihm auch ein Privilegium als Hofkomödiant für alle Brandenburgische und Preußische Lande. Die Wahrheit zu sagen, war Eckenberg ein ganz gemeiner Jongleur und Possenreißer; der Geschmack, den er verbreitete, mag jenem Reibehand'schen, von dem ich Ihnen neulich erzählte, nicht nachgestanden haben. Inzwischen den König befriedigte er.

Eine neue Epoche demnächst war mit dem Regierungsantritt Friedrich des Großen eingetreten: nur daß, bei der bekannten französischen Bildung des Königs, von all der Pracht, dem Glanz und dem feinen Geschmack, der sich jetzt hier entwickelte, der deutschen Kunst nichts zu Gute kam. Zwar wer hätte dem König auch in Ernst zumuthen mögen, das feine, graziöse Spiel seiner französischen Akteurs, die Kunst seiner italienischen Sänger, den Glanz seines Opernhauses zu vertauschen mit der elenden

Bude, in welcher Eckenberg seine noch elenderen Spiele trieb?! — Der König machte es hier, wie in anderen Dingen: er beförderte das deutsche Theater nicht, aber er hinderte es auch nicht, er ließ es eben gewähren, wie es wollte und konnte. Ja er hatte nichts dagegen, als eine zweite, ebenso elende Truppe, die Hilferding'sche, sich neben dem privilegirten Hofkomödianten etablirte. Eckenberg spielte in einer Bude auf dem Dönhofsplatz, Hilferding auf dem Cölnischen Rathhause; Beide verdarben den Geschmack des Publikums wetteifernd, sich selbst richteten sie wechselsweise zu Grunde.

Nun kam Schönemann. Allein das verwilderte Berliner Publikum, das so lange nichts als Staatsaktionen, Hanswurstiaden, unsinnige Opern und Ballete gesehen, vermochte sich mit dem regelmäßigen Repertoire der Schönemann'schen Truppe nicht zu befreunden. Es fand die Gottsched'schen Cato's, Iphigenien, Alciren, die zahmen Gellert'schen Lust- und Schäferspiele ꝛc. außerordentlich langweilig, und war daher sehr erfreut, als, nach Schönemann's Abgang, Franz Schuch ihnen den beliebten Hanswurst zurückführte. Schuch und seine Frau waren ausgezeichnet als Harlekin und Columbine; sie hatten nicht Lust, die Ausübung eines erprobten und vielbewunderten Talentes der gelehrten Grille, wie sie meinten, eines Leipziger Professors zu opfern: und das Berliner Publikum stimmte ihnen bei. —

Um diese Zeit also kam Lessing nach Berlin. Das Theater, wie er es hier fand, konnte ihn nicht fesseln. So wandte er sich denn von der theatralischen Praxis seines Leipziger Aufenthaltes zur Kritik und Geschichte des Theaters: ein Unternehmen, für welches Berlin, das damals, unter dem Zusammentritt von Nicolai, Mendelssohn, Rammler ꝛc. eben im Begriffe stand, sich zum Hauptsitz der literarischen Kritik zu bilden, allerdings die geeignetste Stätte war. Die „Beiträge zur Historie und Aufnahme des Theaters," die Lessing mit Mylius zusammen herausgab, und bei denen keine geringere Absicht zu Grunde lag, als eine allgemeine Geschichte und Kritik des Theaters vorzubereiten, zeigen Lessing in der Kritik ungefähr auf demselben Standpunkt, wie er ihn praktisch in seinen Leipziger Lustspielen eingenommen hatte: das heißt also eine, wenn auch bedingte, wenn auch nicht enthusiastische,

doch immer noch eine gewisse Anerkennung der Franzosen, Empfehlung des rührenden Lustspiels u. s. w. Nur die Bewunderung, die er schon hier für die kernige, kraftvolle Komik des Plautus ausspricht, im Gegensatz zu den modernen Lustspieldichtern und selbst dem Terenz, so wie die strenge Kritik, der er das Trauerspiel des Seneca unterwirft, deutet auch hier schon die Anfänge jener literarischen Revolution an, die sich, eine Folge seiner kritischen Studien, in Kürze in ihm vollenden und dem ganzen deutschen Theater, ja unserer ganzen Literatur eine neue Gestalt verleihen sollte.

Noch deutlicher geschah dasselbe in der Miß Sara Sampson, welche er während dieses Berliner Aufenthaltes vollendete, und die 1755 zur Aufführung kam. In diesem Stücke sind die Regeln des französischen Dramas der Hauptsache nach bereits völlig durchbrochen; nur in der Glätte der Sprache, einer gewissen Kälte der Charaktere zeigt es noch den Einfluß der französischen Bühne. Dagegen in Allem, was die eigentliche innere Handlung, die Motive, die Situationen anbetrifft, befinden wir uns schon völlig auf englischem Grund und Boden: wie es denn auch gewiß nicht zufällig ist, daß die Scene selbst in England spielt.

Aber das Stück hat noch eine andere, noch wichtigere Bedeutung: es ist das erste bürgerliche Trauerspiel.

Wir wissen, in welcher seltsamen Befangenheit sich die höfisch gelehrte Epoche unserer Literatur hinsichtlich des Trauerspiels befunden hatte und wie man nur Königen und Fürsten, Helden und Tyrannen gestattete, auf der tragischen Bühne zu erscheinen. Auch die französische Tragödie, zu welcher Gottsched uns hingelenkt, beruhte wesentlich auf derselben höfischen Grundlage.

Lessing zuerst in der Sara Sampson, wie er den Zwang des Alexandriners bei Seite warf und die tragische Muse zuerst, in schlichter Prosa, die natürliche Sprache des Umgangs sprechen lehrte, wagte er es auch, Personen bürgerlichen Standes in diese fürstlichen Schranken zu führen. Er entsagte der Unterstützung, welche hochtönende Namen, prächtige Titel, pomphafte Verse bei dem damaligen Publikum gewährten; er wollte nichts als Menschen zeichnen und menschliche Leidenschaften,

menschliche Schmerzen; er wollte den Beweis führen, daß auch die bürgerlichen Sphären des Lebens noch etwas mehr liefern könnten, als blos die Herrn Orgons, die Agnesen und Selinden des weinerlichen Lustspiels, und daß, möchte ich sagen, das Blut eines Bürgers so roth sei, wie das Blut der Könige und Fürsten!

Lessing selbst hat sich zwölf Jahre später, zu einer Zeit also, wo er über sein eigenes Stück bereits das nüchternste Urtheil haben konnte, in dem vierzehnten Stück der Hamburger Dramaturgie, über diesen Gegenstand so rund und deutlich ausgesprochen, daß ich um die Erlaubniß bitte, Ihnen diese Stelle hier zu wiederholen. „Die Namen von Fürsten und Helden, sagt er, können einem Stücke Pomp und Majestät geben, aber zur Rührung tragen sie nichts bei; das Unglück Derjenigen, deren Umstände den unsrigen am nächsten kommen, muß natürlicherweise am tiefsten in unsre Seele dringen, und wenn wir mit Königen Mitleid haben, so haben wir's mit ihnen als mit Menschen, nicht als mit Königen." Er beklagt sodann die Franzosen, daß das bürgerliche Trauerspiel, trotz Diderot's und Marmontel's Empfehlungen, doch nicht recht in Schwang bei ihnen kommen wolle. Die Nation, sagt er, sei zu eitel, in Titel und andere äußere Vorzüge zu verliebt, bis auf den gemeinsten Mann wolle Alles mit Vornehmeren umgehen, und in Gesellschaft mit seines Gleichen, heiße dem Franzosen so viel wie schlechte Gesellschaft. „Zwar ein glückliches Genie, setzt er hinzu, vermag viel unter seinem Volke, die Natur hat nirgends ihre Rechte aufgegeben, und sie erwartet vielleicht auch dort nur den Dichter, der sie in aller ihrer Wahrheit und Stärke zu zeichnen versteht."

So weit Lessing. Wer aber, frage ich, möchte in diesen Bemerkungen sowohl, wie in der ganzen Schöpfung des bürgerlichen Trauerspieles selbst, einen ächt volksthümlichen, im besten Sinne demagogischen Zug verkennen? In dem Einen freilich irrte Lessing, daß er von einem Poeten die Heilung des kranken französischen Volks erwartete; ein Drama allerdings, ein verzweifelt bürgerliches, aber nicht ein Drama der Bühne, ein Drama der Geschichte, ein bluttriefendes mußte diese Heilung übernehmen: die französische Revolution!

Der Erfolg der Sara Sampson war außerordentlich. In noch nicht

Jahresfrist machte sie die Runde über alle deutschen Theater; alle großen und kleinen Truppen spielten sie; in Wien, wo die Hanswurstkomödie noch in vollem Flor war, wurde Hanswurst dazwischengeflickt: und auch so gefiel sie dem Wiener Publikum — oder vielleicht eben deshalb. Bald erschien eine Menge von Nachahmungen, das bürgerliche Trauerspiel verdrängte das heroische, man betrachtete es als die eigentlich nationale, dem deutschen Charakter angemessene Gattung.

Der siebenjährige Krieg, der im Jahre darauf zum Ausbruch kam, unterbrach für einige Zeit die praktische Weiterentwickelung der deutschen Bühne. Um so thätiger war die Kritik, die in Berlin ihr Feldlager hatte, und in den Literaturbriefen von Nicolai, Mendelssohn, Lessing, Abbt, sowie später in der Allgemeinen Deutschen Bibliothek eine ganz neue Art literarischer Kriegführung eröffnete. „Die preußische Kritik, die Kritik der Berliner, heißt es in dem Briefe eines Zeitgenossen, macht sich in der Literatur ihren Feinden nicht weniger furchtbar, als die preußischen Truppen es im Felde thun." —

Auch die Feinde waren zum Theil gemeinsam. Wie im siebenjährigen Kriege die politische Bedeutung Sachsens zu Grunde geht, so gleichzeitig in den Literaturbriefen entthront die Berliner Kritik die sächsische Literatur, die Autorität Gottsched's und seiner Freunde; dasselbe Hasenpanier, das die Franzosen, ein Spott ihrer eigenen Landsleute, bei Roßbach ergreifen, müssen die französischen Tragiker, muß vor Allem Voltaire vor den Streichen Lessings und seiner Genossen ergreifen. Ja wie Friedrich der Große in seinem Kampf gegen das verbündete Europa nur e i n e n Freund hat: England, und wie, nächst den unversiegbaren Quellen seines Genius, die englische Unterstützung allein ihn vor dem Untergange bewahrt: so auch erhalten jene literarischen Kämpfer ihre kräftigste Unterstützung, ihren siegreichsten Verbündeten gleichfalls aus England: Shakespeare! —

Shakespeare, wie er, nach Einführung des französischen Geschmacks unter Karl II., in seinem eignen Vaterlande in Vergessenheit gerathen war, so war er auch in Deutschland bis Mitte des achtzehnten Jahrhunderts kaum dem Namen nach bekannt. Noch der gelehrte Jöcher, in seinem großen Lexikon aller Schriftsteller, die jemals auf Erden ge-

lebt haben, wußte von Shakespeare nichts weiter zu berichten, als daß er „schlecht auferzogen, kein Latein verstanden, es aber in der Poesie sehr hoch gebracht, daß er ferner ein scherzhaftes Gemüth gehabt, aber doch auch sehr ernsthaft sein gekonnt, in Tragödien excellire und viele sinnreiche und subtile Streitigkeiten mit Ben Johnson gehabt, wobei aber keiner von Beiden viel gewonnen.“ Gottsched, dem alles Englische überaus zuwider war, pflegte von Shakespeare nie anders zu sprechen, als etwa von einem literarischen Vagabonden, einem Taugenichts, der nichts gelernt, und durch seine Roheit und Unkenntniß die Poesie nur in die greulichste Verwirrung gebracht habe. —

Dergleichen hatte eben noch gefehlt, um Lessing's Zorn gegen Gottsched überströmen zu machen. In einer Reihe von Aufsätzen, deren jeder eine Niederlage war für Gottsched, bewies er ihm, daß er, Gottsched, von Shakespeare spreche, ohne nur eine Ahnung von ihm zu haben, ja ohne nur die Fähigkeit seines Verständnisses zu besitzen; er bewies ihm, daß seine gerühmten Franzosen armselige Schächer seien gegen den Giganten Shakespeare. Der Voltairesche Orosman, von dem Gottsched und seine Freunde so viel Aufhebens machten, was er denn sei, als ein qualmender Brand, den der Franzose aus dem gewaltigen Scheiterhaufen Othello gestohlen; sein Gespenst in der Semiramis sei nur eine lächerliche Maschine gegen den gewaltig in die Handlung eingreifenden Geist im Hamlet; seine Zaïre führe nur den Kanzleistyl der Liebe und sei von der Galanterie dictirt, während Romeo und Julie das einzige Stück von der Welt sei, von dem man sagen könne, daß es die Liebe selbst dictirt; nach dem Oedipus des Sophokles müsse in der Welt kein Stück mehr Gewalt über unsere Leidenschaft haben, als König Lear, als Hamlet, als Othello. Das sei der Dichter, mit dem es sich verlohne, die deutsche Nation bekannt zu machen, das wären Stücke, die der Mühe werth seien, übersetzt und aufgeführt zu werden; an denen würde das Volk mehr Geschmack finden, und Shakespeare uns ganz andere Genies erwecken, als jene Franzosen. Denn ein Genie nur könne von einem Genie entzündet werden: und am Leichtesten von einem solchen, das Alles blos der Natur zu verdanken scheine und durch die mühsamen Vollkommenheiten der Kunst nicht abschrecke. Mit

dringender Wärme empahl er denjenigen, welche, wie er sagte, so unglücklich wären, keinen Shakespeare zu kennen, die Uebersetzung Shakespeare's von Wieland, die im Lauf der sechziger Jahre erschien; sie sei nicht fehlerfrei: allein auch in dieser Gestalt sei Shakespeare noch immer ein Dichter, der zu Nachahmung und Lehre nicht genug könne empfohlen werden.

Mit diesen Stellen nun, welche ich, des vollständigeren Ueberblicks wegen, theils aus den Literaturbriefen, theils aus der viel späteren Hamburger Dramaturgie zusammengesetzt, habe ich den Ereignissen zum Theil vorgegriffen und bereits in die nächste Epoche hinübergeleitet. Gleichwohl ist aus dieser mittleren noch ein Ereigniß nachzuholen, welches, wenn überhaupt je ein Theaterstück diesen Namen verdient hat, allerdings wohl ein Ereigniß genannt werden darf; ich meine die Minna von Barnhelm, welche 1767 erschien.

Auch dieses Stück ist aus Lessing's eigensten Erlebnissen, seinen unmittelbaren Erfahrungen und Anschauungen erwachsen. Bekanntlich hatte er seine Freunde im Jahre 1760, mitten aus der eifrigsten literarischen Beschäftigung heraus, mit dem Einfall überrascht, als Sekretair des General von Tauenzien nach Breslau zu gehen. Seine Freunde schalten auf ihn und betrachteten seinen Entschluß als eine Grille, eine Wunderlichkeit, wie er deren wohl mehre hatte. Allein die Frucht dieses Aufenthaltes, die Frucht dieser fünf Jahre, verlebt zum größten Theil in kriegerischer Bewegung, im Lärm des Feldlagers, liefert den Beweis, daß es mehr als eine Grille, daß es auch hier wieder jenes innerste Verständniß der Zeit und seiner selbst gewesen, welches ihn leitete. Diese Frucht ist eben die Minna von Barnhelm.

Auch die Minna ist ursprünglich ein Familienlustspiel: nur daß, ein getreuer Spiegel der Zeitstimmung und jener patriotischen Erhebung, welche die Epoche des siebenjährigen Krieges begleitet, die persönlichen, familienhaften Motive hier alle hinübergeleitet werden und ihre höhere Bedeutung finden in den politischen Elementen der Zeit. So ist dies Lustspiel nicht mehr ein Familien-, es ist ein politisches, ein historisches, ein im edelsten Sinne patriotisches, preußisches — und doch wieder, trotz seiner localen Färbung, ächt menschliches, ächt künstlerisches Stück: die wahre Verklärung, die wahre,

künstlerische Apotheose des preußischen Ruhmes, zugleich eine ideale Versöhnung der deutschen Nation selbst, welche, aus der Spaltung eines inneren Krieges, in der gemeinsamen Bewunderung dieses Kunstwerks sich gleichsam wieder aussöhnte und befreundete. Niemand hat dies tiefer erkannt und gerechter und einsichtiger gewürdigt, als Goethe. Er nennt die Minna „die erste, aus dem bedeutenden Leben gegriffene Theaterproduction, von spezifisch=temporairem Gehalt, die deswegen auch eine nie zu berechnende Wirkung that. Die gehässige Spannung, in welcher Preußen und Sachsen sich während dieses Krieges gegeneinander befanden, konnte durch die Beendigung desselben nicht aufgehoben werden. Der Sachse fühlte nun erst recht schmerzlich die Wunden, die ihm der überstolz gewordene Preuße geschlagen hatte. Durch den politischen Frieden konnte der Friede zwischen den Gemüthern nicht sogleich hergestellt werden. Dieses aber sollte gedachtes Schauspiel im Bilde bewirken. Die Anmuth und Liebenswürdigkeit der Sächsinnen überwindet den Werth, die Würde, den Starrsinn der Preußen, und sowohl an den Hauptpersonen als den Subalternen wird eine glückliche Vereinigung bizarrer und widerstrebender Elemente kunstgemäß dargestellt. Diese Production (setzt er hinzu) hat den Blick in eine höhere, bedeutende Welt, aus der literarischen und bürgerlichen, in welcher sich die Dichtkunst bisher bewegt hatte, glücklich eröffnet."

Goethe hätte auch sagen können: es war die erste Dichtung, die den Werth einer nationalen Bühne und volksthümlich patriotischer Stücke empfinden ließ. Wenigstens datiren aus der Zeit der Minna, das heißt also, vom Schluß der sechziger Jahre, wo sie (1767) zuerst in Hamburg zur Aufführung kam, die ersten Versuche, die Führung der Theater den wandernden Truppen selbst zu entziehen und die Bühne von freiem, künstlerischem Standpunkt aus zu lenken. — Der erste Versuch dieser Art geschah in Hamburg und Lessing selbst war bestimmt dabei mitzuwirken.

Doch ehe wir hievon sprechen, noch eine flüchtige Notiz über das Theaterschicksal der Minna von Barnhelm. Dieselbe wurde, wie gesagt, zuerst in Hamburg zur Aufführung eingereicht. Aber die Handlung schien doch gar zu modern, die politischen Beziehungen zu unmittelbar, die Rolle, welche der große König darin spielte, zu verschiedener Auf=

fassung fähig, als daß der Hamburger Senat die Erlaubniß zur Aufführung zu geben sich getraut hätte. Es geschah also, Dank der deutschen Einheit (nämlich der Polizeieinheit), erst von Hamburg her eine Anfrage beim preußischen Hofe: ob die Aufführung des Stückes demselben auch genehm sein würde.

Und wie meinen Sie nun, daß die Antwort lautete? Erwägen Sie den Fall genau! Es handelte sich nicht um eine historische Tragödie von vor zwei, dreihundert Jahren: das Stück spielte in der unmittelbarsten Gegenwart, es war kaum die Grenze zu ziehen, wo die Wirklichkeit aufhörte und die Dichtung begann. Solche Major von Tellheims, solche entlassenen Offiziere erfüllten noch alle Gassen, sie erfüllten sie, minder bescheiden als der Held des Stückes, mit lautem Murren, mit nur allzugerechten Klagen über die Härte des Königs, der sie nach beendigtem Kriege so hilflos entließ; sie drängten sich in alle Vorzimmer, sie schnappten dem armen Landskinde jeden Bissen vor dem Munde weg, diese Riccaut de la Marlinière's, diese spitzköpfigen Franzosen, an welche Friedrich, in einseitiger Schätzung überrheinischer Gewandtheit, seine Gunst und sein Geld so oft wegwarf; es mochte wohl mehr als Ein Prozeß in Wahrheit schweben, wie der des Tellheim, mehr als Eine gerechte Forderung, mehr als Ein verdienter Anspruch mochte abgewiesen sein mit einem verdrießlichen: „Raisonnir' Er nicht —!" Denn die Zeiten waren schlimm, das Land erschöpft, Friedrich der Große, um gerecht sein zu können gegen das Ganze, mußte oft ungerecht sein gegen den Einzelnen. . . .

Nicht wahr? Sie hätten das Stück doch auch verboten, obschon kein königlicher Anverwandter darin vorkam, und wiewohl Friedrich der Große, wie es sich gehört, nur hinter der Scene spielte?! —

Friedrich der Große verbot es nicht; er hatte nicht nur nichts dagegen, daß man es in Hamburg spielte, er ließ es auch in Berlin selbst aufführen. Natürlich war der Erfolg hier am Größten; es wurde, im Frühjahr des folgenden Jahres, zehn Mal hinter einander, in zwei und zwanzig Tagen neunzehn Mal, überhaupt vom 21. März bis Ende April dreißig Mal bei stets vollem Hause gegeben.

Lessing selbst, während sein Stück diese Triumphe feierte, war nicht

in Berlin anwesend. Er befand sich bereits in Hamburg, in Folge jener Berufung, deren ich vorhin erwähnte und bei der wir jetzt noch einige Augenblicke verweilen müssen.

Hamburg hatte seit den dreißiger Jahren sich des vorzüglichsten Theaters in Deutschland erfreut; wie ehemals der Sitz der Oper, so jetzt war es der Hauptsitz des deutschen Drama's geworden. Die vorzüglichsten Gesellschaften, eine Neuber, ein Schönemann, Koch, Ackermann, mit Künstlern wie Starke, Krüger, Böck, Schröter, Borchers, die Hensel, vor Allen Eckhof, so wie in jüngster Zeit Schröder (der damals jedoch erst als Komiker, sowie als Tänzer glänzte), hatten hier gespielt. Zwar das hatten sie an andern Orten auch: Hamburg dagegen hatten sie sich gewöhnt als ihr eigentliches Standquartier zu betrachten, zu welchem sie von allen Kreuz- und Querzügen, wie zu einer lieben Heimath, jedesmal getreulich zurückzukehren pflegten. Dennoch war, in Folge eines verunglückten Theaterbaues und anderer zufälliger Mißstände, die letzte Ackermann'sche Unternehmung im J. 1766 zu Grunde gegangen. Einige Privatleute, ein Kaufmann, ein ehemaliger Schauspieler u. s. w. gründeten eine neue Direction. Dieselbe sollte, ihrer Ankündigung nach, eine Musterdirection für Deutschland, die hamburger Bühne selbst eine deutsche Nationalbühne werden. Um dieselbe so gediegen wie möglich herzurichten, beriefen sie denjenigen Mann, dessen Namen allerdings schon allein hinreichend war, die Aufmerksamkeit von ganz Deutschland auf das neue Unternehmen zu lenken: sie beriefen Lessing zum Dramaturgen und künstlerischen Rathgeber der jungen Bühne.

Und Lessing? Je nun, er hätte eben nicht Lessing sein müssen, um diesen Antrag abzulehnen. Mehr als zwanzig Jahre in der vertrautesten Nachbarschaft der verschiedensten Theater, mehr als zwanzig Jahre praktischer Bühnenkenntniß hatten ihm den Traum einer großen Nationalbühne, die Neigung, an der Leitung einer solchen selbst Theil zu nehmen, dennoch nicht zerstören, ja nur erschüttern können. Durch einen eigenthümlichen Zufall kam in demselben Augenblick, da ihm die Dramaturgenstelle in Hamburg angeboten ward, auch ein Antrag an ihn, eine Professur in Königsberg zu übernehmen; die Wahl seiner Jugend wiederholte sich: die Professur in Königsberg lehnte er ab, die Dramaturgenstelle in Hamburg nahm er an.

Wir brauchen uns bei der speciellen Geschichte dieses Unternehmens nicht aufzuhalten, schon darum, weil es gar keine Geschichte gehabt hat, nur ein Ende, und zwar ein sehr frühzeitiges. Die Directoren, ohne genügende Kenntniß der Bühne, ohne Kraft und Ausdauer, waren bankerot, noch ehe sie angefangen; dieses so pomphaft angekündigte, so großartig angelegte National- und Mustertheater der Deutschen war, noch ehe es eröffnet war, dem Tode verfallen. Die erste Vorstellung der neuen Bühne (Cronegks Olint und Sophronia, mit einem Prolog von Löwen, Schönemann's Schwiegersohn, der neben Lessing als Theaterdichter angestellt war) hatte am 22. April 1767 stattgefunden. Schon am 4. December desselben Jahres fand die letzte statt; weder Lessing's kritischer Beirath, noch ein Verein so vorzüglicher, so unvergleichlicher Künstler, wie Eckhof, die Hensel, Böck, die Mécour, die Löwen rc. konnten ein Unternehmen retten, dessen Begründern und thatsächlichen Leitern es an künstlerischer Einsicht, an moralischem Muth, an finanziellen Kräften — das heißt also, an Allem mangelte, was zur Führung eines Theaters eben nöthig und unentbehrlich ist.

Lessing empfand das Scheitern dieses Planes tief — tiefer vielleicht, als unter den so eben erörterten Umständen gerecht und billig war. Denn wenn er am Schluß der Dramaturgie ausruft: „Gutherziger Einfall, den Deutschen ein Nationaltheater zu verschaffen, da wir Deutsche noch keine Nation sind!" so ist dies im Allgemeinen zwar nur allzuwahr und noch heutzutage von der traurigsten Giltigkeit; mit dem besondern hamburger Falle jedoch hat es im Grunde nur wenig zu thun, indem die Unternehmung, wie gesagt, notorisch an dem finanziellen wie moralischen Bankerot der drei Unternehmer scheiterte — und man die Nation doch hiefür nicht wohl in Anspruch nehmen kann.

Immerhin, wenn es die Absicht der Unternehmer gewesen, dem Theater durch Lessing's Berufung ein klassisches Werk zu stiften und ihrer Unternehmung ein dauerndes Andenken zu sichern, so haben sie freilich ohne ihr Verdienst, auch diesen Zweck erreicht — erreicht in Folge jener berühmten „hamburgischen Dramaturgie", welche, bestimmt ursprünglich, „jeden Schritt zu begleiten, den die Kunst sowohl des Dichters wie des Schauspielers hier thun würde", dem Verfasser unter

der Hand zu einem Werke von universeller Bedeutung, einer wahren (wie ich sie im Eingang nannte) Bekenntnißschrift und Bibel der deutschen Kunst erwuchs.

Für Lessing selbst hatte das Scheitern dieses Planes die Folge, daß er sich persönlich mehr und mehr vom Theater zurückzog; selbst die bedeutendsten und lockendsten Anträge, die in der Folge von den Hoftheatern zu Wien und Mannheim an ihn ergingen, konnten ihn nicht mehr bewegen, den sichern Hafen seiner Wolfenbüttler Bibliothek mit den trügerischen Wellen des Theaterlebens zu vertauschen.

Wenn aber auch die persönliche, so doch nicht die geistige Verbindung mit der Bühne gab er auf. Vielmehr gerade in dieser letzten Epoche, mitten heraus aus den theologischen Streitigkeiten, welche die letzten Jahre dieses so unschätzbaren, so würdigen Lebens verdüsterten, schenkte er der Bühne zwei seiner reifsten, seiner vorzüglichsten Werke: Emilia Galotti und den Nathan. — Die Emilia fällt, ihrer ersten Entstehung nach, in Lessing's frühere Epoche, deren knappe Haltung, deren Glätte und Kälte sie auch noch unverkennbar an sich trägt. In behaglicher Fülle dagegen, aus dem Grunde eines völlig besänftigten, reifen Geistes, eines Geistes, dessen innere Harmonie sich auch in der Form (Nathan ist das erste bedeutende Stück, das, seitdem der Alexandriner verdrängt worden, wieder in Versen geschrieben ward) wohlthätig wiederspiegelt, erhebt sich der Nathan, eine Darstellung, wie die Minna der politischen, so er jener geistigen Kämpfe, welche das Ende des achtzehnten Jahrhunderts bezeichnen und deren Frucht, als die reine, schöne Humanität, die Bildung, die Menschlichkeit im höchsten Sinne, im Nathan prophetisch verkündigt wird. — Beide Werke endlich, wie ich zu Anfang meiner Vorlesung andeutete, zeichnen sich auch durch die Vereinigung romantischer und antiker, Shakespear'scher und hellenischer Elemente aus, welche Lessing, als das einzig Maßgebende, das wahre Gesetz der Kunst, jenem forcirten Shakespeare-Enthusiasmus entgegensetzte, der sich inzwischen der deutschen Jugend bemächtigt hatte. Von diesen (wie man sie zu nennen pflegt) Stürmern und Drängern und wie aus den trüben Nebeln dieses Aufgangs die klare, majestätische Sonne der Goethe-Schiller'schen Periode sich erhob, in der nächsten Vorlesung.

Anmerkungen.

Zu pag. 273: Es war der Name Lessings. In Betreff Lessings wird es, statt aller sonstigen Citate, einfach genügen, auf die vortreffliche, in jeder Hinsicht mustergiltige und erschöpfende Darstellung zu verweisen, welche Gervinus im vierten Bande, p. 318 fgg. von ihm gegeben; auch der von uns gelieferten Skizze liegt dieselbe, als vornehmste Quelle, zu Grunde.

Zu pag. 278: weil nämlich die Neuberin sich geweigert hatte. Blümner a. a. O. p. 69 fgg. erzählt die Geschichte dieses Bruchs folgendermaßen: „Die Neuberin hatte in Hamburg eine vom dasigen Licentiaten von Stüven verfertigte Uebersetzung der Alzire aufgeführt. Unterdessen war dieses Trauerspiel von Gottscheds Gattin gleichfalls verdeutscht worden, und nun verlangte er, nach der Neuberin Zurückkunft, die Vorstellung nach der Uebersetzung seiner geschickten Freundin, wie er seine Gattin zu nennen pflegte. Die Weigerung der Neuberin beleidigte ihn, das gute Vernehmen war aufgelöset und ging in Kälte, in Neckereien über. Die Mißhelligkeit wuchs durch ihre beiderseitigen Anhänger. Nun wagte sogar die Neuberin, ihren ehemaligen Gönner auf die Bühne zu bringen. Man erzählt als nähere Veranlassung dazu folgendes. Gottsched hatte in der Vorrede zum zweiten Theile seiner deutschen Schaubühne auf pünktliche Beobachtung des Costume gedrungen. Die Neuberin, die sich dadurch angegriffen fand, wollte beweisen, zu welcher Lächerlichkeit allzugroße Genauigkeit führe, und gab eine Posse, das Schlaraffenland, und zum Nachspiel den dritten Aufzug von Gottscheds Cato, worin nicht allein die Schauspieler antik gekleidet waren, sondern auch in Ton und Gebehrde das Alterthümliche nachahmten. Sie selbst übernahm die Porzia. . . . . Gottsched, darüber höchst aufgebracht, suchte sie auf alle Art herabzusetzen. Jetzt wagte es die Neuberin, in einem von ihr verfertigten Vorspiele: der allerkostbarste Schatz, ihn selbst in der Person des Tadlers, den 18. September 1741 auf die Bühne zu bringen. Vergebens bot Gottsched, der ihr Vorhaben erfuhr, Alles auf, diese Vorstellung zu hindern; vergebens wendete er sich deshalb an den Magistrat. Durch Protection des Grafen von Brühl, der mit dem Hofe eben damals gegenwärtig war, wurde die Aufführung, und den 4. Oktober selbst eine Wiederholung derselben, durchgesetzt. Gottsched soll sogar in einem Sternenkleide, mit Fledermausflügeln, eine Blendlaterne in der Hand, und eine Sonne von Flittergolde auf dem Kopfe, dargestellt worden sein.“ ꝛc.

Zu pag. 279: Er hatte sich mit den schon genannten Schweizern. Eine sehr vollständige und übersichtliche Darstellung dieser berühmten Gottsched-Bodmerischen Fehde hat Manso in den schon öfters erwähnten Nachtr. zu Sulzer, VIII, 82 fgg. sowie auch Gruber in seinem Leben Wielands, im ersten Buch, gegeben. Vgl. Gervin. IV, 63 fgg.

Ebendaselbst: Joh. El. Schlegel, Gellert, Gleim, Weiße, Mylius. — J. E. Schlegel, geb. 1718 zu Meißen, st. 1749 als Professor an der Ritterakademie zu Soroe (in Dänemark). Schlegel war ein frühreifes Genie; bereits als Schüler in Pforta, kaum achtzehn Jahre alt, hatte er verschiedene Trauerspiele verfertigt. So erklärt es sich denn auch, daß er, trotz seines zeitigen Todes, dennoch einer der fruchtbarsten Schriftsteller dieser Zeit geworden; für die Bühne allein hat er, ungerechnet zahlreiche Anfänge und Fragmente, mehr denn ein Dutzend Stücke geliefert, beides, Lust- und Trauerspiele. Sie sind sämmtlich in den beiden ersten Bänden der Gesammtausgabe enthalten, welche sein Bruder Joh. Heinr. 1761—1770 in fünf Bänden veranstaltete. Die bedeutendsten darunter sind: 1) Orest und Pylades, Trauerspiel in fünf Aufz. (schon 1737 in Schulpforta geschrieben und bereits 1739, noch ehe Schlegel die Schule verlassen hatte, auf Gottscheds Veranstaltung in Leipzig gegeben: Werke, I, 1—69; vgl. Chronolog. p. 83). 2) Dido, gleichfalls Trauersp. in fünf Aufzügen: a. a. O. 70—136; auch (s. o. p. 260) im V. Band der Gottschedschen Schaubühne. 3) Die Trojanerinnen, ebenso (ist Schlegels frühester Versuch: s. a. a. O. 137—188). 4) Canut, Trauerspiel: a. a. O. 189—281 (geschrieben 1746; ist mit dem „Hermann" Schlegels bedeutendstes Stück, das auch lange und viel gegeben worden ist, so noch in den sechziger Jahren von Eckhof, zu dessen vorzüglichsten Rollen eben der Canut gehörte: Schröder's Leben von Meyer I, 144). 5) Hermann, Trauerspiel: a. a. O. 282—384 (zuerst 1743 in Gottscheds Schaubühne, Bd. IV. Auch dies Stück ward längere Zeit hindurch häufig gegeben, namentlich in Leipzig, wo i. J. 1766 die neu erbaute Bühne damit eingeweiht ward: Blümner, p. 158. Auch Göthe sah ihn hier noch spielen; wovon unten zu Vorl. VIII. das Nähere. 6) Der geschäftige Müßiggänger, Lustspiel in fünf Aufzügen: Werke, II, 45—182. 7) Der Geheimnißvolle, ebenso: a. a. O. 183—322. 8) Der Triumph der guten Frauen: 323—488 (sämmtliche drei in Prosa und bis in die siebziger Jahre hinein vielfach gegeben, besonders der Müßiggänger). 9) Die stumme Schönheit, Nachspiel in einem Akt, in Alexandrinern: a. a. O. 469—520 (wurde von Lessing in der hamb. Dramaturgie, St. 13. „unstreitig unser bestes komisches Original" genannt: Lachm. Ausg. VII, p. 59). — Außerdem hat sich Schlegel auch theoretisch, in literarhistorischen und kritischen Aufsätzen, vielfach mit dem Theater beschäftigt; so in der Nachricht und Beurtheilung von Herodes dem Kindermörder, einem Trauerspiel des Johann Klay (Werke III, 1—26), Vergleichung Shakespeares und Andreas Gryphius rc. (ebendas. 27—64), über die Komödie in Versen (ebendas. 65—94), über die Trauerspiele der Alten und Neuern (a. a. O. 203—212), von der Würde und Majestät des Ausdrucks im Trauerspiele (213—240), über das dänische Theater (241—298) rc. Der Standpunkt, welchen er in diesen Aufsätzen einnimmt, ist größtentheils ein gemäßigter Gottschedscher (wofür namentlich der Aufsatz über Shakespeare und Gryphius ein interessantes Zeugniß, in welchem Shakespeares Cäsar ein Trauerspiel genannt wird, „dessen Einrichtung nicht besser als unsere Banise", a. a. O. p. 42: — ohne Zweifel jene Haupt- und Staatsaction, deren wir oben p. 213 Erwähnung gethan): wie denn auch die Mehrzahl von ihnen zuerst unter Gottsched'schen Auspicien, in den Kritischen Beyträgen rc. veröffentlicht wurde. — Vgl. im Allgemeinen das ausführliche Leben Schlegels von seinem Bruder Joh. Heinrich, im V. Bd. p. 7—52 der

oben citirten Ausgabe; Literaturbriefe Th. XXI, Br. 311—312, p. 107—138 (von Moses Mendelssohn: vgl. Lessing a. a. O.); Gervinus IV, 365 fgg.

Gellerts theatralische Arbeiten (die zärtlichen Schwestern, Lustspiel in drei Aufzügen; das Orakel, Operette; die Betschwester, Lustspiel; das Loos in der Lotterie, Lustspiel; Sylvia, ein Schäferspiel; die kranke Frau, ein Nachspiel; das Band, ein Schäferspiel) finden sich in dem zweiten Band der neuesten Ausgabe (in sechs Bänden, 1840) zusammengedruckt, nebst seiner Vorrede zur Ausgabe der „Lustspiele" von 1747; auch die, für Gellert höchst charakteristischen Aenderungen in der „Betschwester" 2c. sind in dieser Ausgabe zusammengestellt worden. — Vgl. Lessing in der Hamb. Dramaturgie I, Nr. 22: Lachm. Ausg. VII, 97; Gervinus IV, 95 fg., 368.

Gleim hat für die Bühne nur den „blöden Schäfer" (zuerst Berlin, 1745) und den „Apfeldieb, ein dramatisches Sinngedicht" (1770) geschrieben. Doch gehörte der erstere zu den beliebtesten deutschen Schäferspielen und hat vielen späteren als Muster gedient; s. die Amsterdamer Ausg. der Gleim'schen Sämtl. Schr., den vierten Theil. — Vgl. Gervinus IV, p. 110.

Ueber Weiße s. u. — Von Mylius (Christlob, geb. 1722 in der Nähe von Camenz, dem Geburtsort Lessings, st. 1754 zu London), sind drei Lustspiele: die Aerzte (1745), der Unverträgliche (1746), die Schäferinsel (1749), sowie eine Operette: der Kuß (1748) erhalten; von den „Beyträgen zur Historie 2c. des Theaters", die er mit Lessing in Gemeinschaft herausgab, wird sogleich noch die Rede sein. Vgl. Gerv. IV, 369. —

Als Probe nun von Stil und Art dieser Dichter mögen nachstehende beide Bruchstücke aus dem Canut von Schlegel, sowie aus Gleims blödem Schäfer dienen.

Canut von J. E. Schlegel,
Act V, Scene 3.
(Sämmtl. W. I, 278—280).

Canut. Estrithe. Godewin. Ulfo.

Ulfo.

Weil mich des Glückes Zorn in deine Hand gegeben,
Begehrst du meine Reu zum Preise für mein Leben.
Kein niederträchtig Wort hat meinen Mund befleckt,
So lang mein freyer Arm den Feind durchs Schwerd geschreckt;
Auch itzt hoff diesen Sieg von mir nicht zu erlangen.
Mein Muth ist nicht zugleich mit meinem Arm gefangen.
Stell mich erst wiederum zu jenen Ufern hin,
Wo ich durch List und Muth dein Schrecken worden bin;
Wo, da du nach dem Streit, als zum Triumph gekommen,
Die Leichen deines Volks an deine Schiffe schwommen;
Wo mir zuerst der Sieg, dann Sicherheit gelung,
Und fodre da von mir Reu und Erniedrigung!
Denkst du nicht an den Tag, der mich zum Sieger machte,
Der dir nur Schmerz und Schaam, mir aber Ehre brachte?
Des Ulfo Ruhm erschallt noch von des Helga Strand;

Der Erdkreis hört erstaunt, daß ich dich überwand.
Geruhig sah ich da die Zahl von deinen Heeren,
Mit Brücken unterstützt, den breiten Strom beschweren;
Getrost erwartet ich, was mir ihr Zorn gedroht;
Sie eilten in den Sieg, und fanden nur den Tod.
Sie bebten, drängten sich, es brachen unter ihnen
Der Brücken Bande los, sobald ich nur erschienen.
Ihr halberstücktes Schreyn rief dich noch in der Fluth,
Zur Rache rief es dich. Doch wo war ich, Canut?
So schnell ist kaum der Blick, indem er schlägt, verschwunden;
Ich hatte dich besiegt, und ward nicht mehr gefunden.
Den unbezwinglichen, den mächtigen Canut
Zwang Ulfo ohne Macht, wodurch? – durch List und Muth.
Die Welt muß, wenn sie nicht der Billigkeit vergessen,
Zum mindsten meinen Ruhm einst mit dem deinen messen,
Und wenn sie auch bey dir der Siege Menge zählt,
Gestehn, daß nur das Glück zur Größe mir gefehlt.

Canut.

Du sprichst von deinem Ruhm, und schweigest vom Vergehen.
Sprich! reut dich dein Versehn?

Ulfo.

Ich kenne kein Versehen.
Erkenn entwaffnet noch des Ueberwinders Hand,
Den nicht die Tapferkeit, nur Macht und Menge band.
Was meinen Ruhm erhebt, hab ich mich stets erkühnet;
Thu nun, was deinem Ruhm und deinem Throne dienet!

Canut.

Nehmt den Unwürdigen vor meinen Augen fort!
Der Tod ersticke noch sein letztes stolzes Wort!
Er müsse durch sein Blut der Welt die Lehre geben:
Wer nicht will menschlich seyn, sey auch nicht werth, zu leben.

Ulfo.

Nun bin ich erst vergnügt: nun sagt die späte Zeit:
Canut hielt Ulfos Tod für seine Sicherheit.
Der Fürsten Richterschwerd, der Uebelthaten Rächer,
Macht Helden groß, und schimpft nur niedrige Verbrecher.

Estrithe.

Ach! bleib.

Ulfo.

Leb wohl!

Estrithe.

Wohin?

Ulfo.

Zum Ruhme.

Estrithe.

Nein, verzieh,

Und sprich!

Ulfo.

Was ich gesagt, das wiederruf ich nie.

Vierter Auftritt.

Estrithe. Canut. Godewin.

Estrithe.

Ach! eilt man denn so schnell, dein Urtheil zu vollführen?

Canut.

Er selber fället es.

Godewin.

Ach! Herr laß dich doch rühren.

Canut.

Betrübet mich nicht mehr durch dies verlorne Flehn.
Muß ich nicht schon genug mir selber widerstehn?
Ist denn der Kampf so leicht, dies Urtheil auszusprechen,
Daß ihr ihn noch verneut, da ich es nicht kann brechen?
Ihr wißt, was ihr versucht, ihr seht, was ich gethan.
Was man sonst bitten muß, both ich ihm selber an.
Mein Eifer, wohl zu thun und Güte zu erzeigen,
Erniedrigte mich fast. Doch sagt, konnt ich ihn beugen?
Ihr kennet meinen Schmerz, ihr seht in meinen Sinn.
Doch denket, was ich auch der Würde schuldig bin.
So wie die Strengigkeit, hat auch die Güte Schranken;
Wer die nicht fest erhält, macht selbst sein Ansehn wanken.
Ach! warum kann die Macht, die Menschen zu erfreun,
Doch nicht das einzige von unsern Rechten seyn?
Von allem, was das Glück den Fürsten übergeben,
Ist das betrübteste das Recht auf Tod und Leben,
Es bringt uns Strafen ab, und weist zu unsrer Pein
Dem Mitleid, das uns rührt, auch Unrecht im Verzeihn.

*

Der blöde Schäfer von Gleim
Zehnter Auftritt.
(S. W. Amsterd. Ausg. IV, p. 51—54).

Selabon allein.

Ja! Filamor hat Recht. Ja - - ja - - nun seh ichs ein,
Die Schuld liegt nur an mir, ich sollte dreister seyn.

Gut -- ja -- ich will es thun. Sie wird schon lieben müssen,
Sie lernt es ja sogleich, ich darf sie ja nur küssen.
Ich will schon dreister seyn, ich blöder Seladon.
Wo bleibt die Schäferinn? Ach käme sie nur schon!
Nun ist mein Herz recht groß. Gut, daß ich dran gedenke,
Die Schönen fängt man auch durch artige Geschenke.
Ich sag ihr auch davon. Mich deucht, es war noch mehr.
Es ist der Wind -- ach nein -- ach dort kommt sie schon her.

Eilfter Auftritt.

Seladon und Ismene.

Ismene.

Nun! du bist hier allein? wo habt ihr denn die Heerde?
Ich denke, daß ich auch Filinden finden werde,
Und ihren Filamor, und nun ist niemand hier;
Filinde gieng ja her, sie sagt es ja zu mir.

Seladon.

Ich bat sie wegzugehn, dort werden sie wol treiben,
Ich wollte gern allein bey diesen Blumen bleiben,
Ich streute sie für dich, du bist derselben werth,
Nimm sie zum Zeichen an, wie sehr mein Herz dich ehrt.

Ismene.

Du ehrst mich allzuviel.

Seladon.

Nein, wertheste Ismene.
Du bist die würdigste, du bist die beste Schöne.
Allein du liebst mich nicht. Ach, wärst du mir nur gut,
So schenkt ich dir mit Lust den schönsten Schäferhut.
Ach, laß mich doch dein Herz in einem Worte wissen!
Ich liebe dich so sehr, laß dich doch einmal küssen!

Ismene.

Nun! Seladon, was denn? fängst du schon wieder an?
Du willst --

Seladon.

Ach, Schäferinn! ach! was hab ich gethan?
Ach, ich Verwegener! verdien ich Zorn und Strafe:
So raube mir der Wolf das beste meiner Schafe!
Und ist dir, Schäferinn, das, was mir zugehört,
Nur noch ein bisgen lieb, und deiner Hände werth:
So nimm mein bestes Band, samt meinem liebsten Stabe,
Den ich so glatt, so bunt, mir selbst geschnitzet habe!
Vergib, verzeih es mir, erzürnte Schäferinn,
Wenn ich dir allzukühn, und allzuzärtlich bin.

Zu pag. 280: **Das weinerliche oder rührende Lustspiel.** Vgl. vorzüglich Gellerts Dissertatio de Comoedia commovente (v. J. 1759), mit den Noten von Lessing in dessen „Beyträgen" rc.: S. W. IV, 134—155.

Zu pag. 281: jene Ackermann, Koch, Brückner, Schönemann. Ueber Schönemann und Koch s. oben p. 258. — Ackermann (Konrad Ernst), geboren zu Schwerin 1710, war, nachdem er in frühern Jahren den bekannten russischen Feldmarschall Münnich auf Reisen und Feldzügen begleitet hatte, zuerst unter einem gewissen Stolle, einem Verwandten des auch von uns gelegentlich erwähnten Denner, zum Theater gegangen. 1741 befand er sich, gleichzeitig mit seiner nachherigen Gattin, damaligen Sophie Charlotte Schröder, geb. Biereichel, des großen Schröder Mutter, bei der Schönemann'schen Truppe, welche damals in Hamburg, Lüneburg, Schwerin rc. spielte. Als nun Frau Schröder, in Folge finanzieller Zerwürfnisse, aus der Schönemannschen Truppe austrat und (März 1742) eine eigene Gesellschaft (zuerst in Hamburg) gründete, so trat, mit andern Gliedern der Schönemann'schen Truppe, auch Ackermann zu ihr über. Allein schon 1744 war die Schröder genöthigt, ihr Unternehmen aufzulösen. Ackermann privatisirte nun einige Zeit, ging dann, in Gesellschaft der Schröder (deren Mann inzwischen gestorben war), nach Petersburg zur Hilferding'schen Truppe. 1749 heirathete er die Schröder: worauf die beiden Eheleute eine neue Gesellschaft, nun die Ackermann'sche genannt, begründeten (1752), mit welcher sie lange Jahre hindurch ganz Deutschland, bis in die Schweiz und den Elsaß hinein, durchwanderten und die sich nicht nur Mitglieder wie Eckhofs, der Hensel (s. u.) zu rühmen hatte, sondern die auch vor Allem dadurch das dankbare Andenken jedes Theaterfreundes verdient, daß Schröder, Ackermann's Stiefsohn, bei ihr seine vornehmste, wenn nicht ausschließliche Schule durchgemacht. — Ackermann starb im November 1771, nachdem er schon seit 1767 die bisher geführten Unternehmungen an seine Frau und Schröder übergeben hatte. Ueber sein Spiel urtheilt der competenste Richter, Schröder, der ihn fast zwanzig Jahre hindurch, auf und außer der Bühne, in der vertrautesten Nähe zu beobachten Gelegenheit gehabt hatte und der dabei zu persönlicher Nachsicht (sie vertrugen sich nämlich außerordentlich schlecht, ja Schröders ganze Jugendgeschichte ist ein ewiger, bald heimlicher, bald offener und selbst gewaltthätiger Kampf mit seinem Stiefvater) gewiß nicht geneigt gewesen war, folgendermaßen: „Ackermanns Spiel, bis zum Jahre 1756, steht noch lebhaft vor meiner Seele. Er glänzte im August, im Ulfo, im Cato, im Mithridat, im Oedip, im Drosman, im Polieuct, im Beverley. Aus obigen, den Ulfo und Beverley ausgenommen, die ich dreißig Jahre später antrat, von mir nie gespielten Rollen, sind noch ganze Auftritte meinem Gedächtnisse eingeprägt, und beweisen, welchen Eindruck er auf mich machte. Freilich stand auch damals schon der komische Schauspieler weit über dem tragischen. Im ersten Fache gab es durchaus keine Rollen, die er nicht vollkommen darstellte. Ich erinnere mich nicht, in den langen Jahren meiner Beobachtung, eine einzige Uebertreibung von ihm bemerkt zu haben. . . . . Und mit welchen Sprachwerkzeugen hatte die Natur ihn versehen! O es muß noch Menschen geben, die sich seines Sir Sampson, Anton im Philosophen ohne es zu wissen, seines Ulfo (im Canut), Sternfels, Paul Werner, Kauzer erinnern. Diese mögen beurtheilen, ob er in frühern Jahren, bei gutem

Gedächtnisse, und des Theaters nicht übersatt, auf Herzen wirken konnte. . . . . Minder vollendet spielte er Charakterrollen, die in das Liebhaberfach gehören, deren ich mich aber nur aus dem Jahr 1759 erinnere, z. B. den Mellefont, den Ruhmredigen, den Verschwender u. a., die er jedoch, zum großen Mißfallen der Straßburger Kunstrichter, seit 1760 an Döbbelin abtrat, und nur im Nothfall wieder übernahm. Ehe Finsinger, im Jahr 1754, als Balletmeister angenommen ward, erfand Ackermann auch einige Pantomimen und Ballette. In der Spiegelpantomime sprang der starke Mann, mit wunderbarer Leichtigkeit, durch den silberpapiernen Spiegel, und flog, als Pierot im Wettstreit, von einem Hause zum andern. Seine Bauernhochzeit blieb, viele Jahre hindurch, ein Zugballet. Auch spielte er in allen Haupt- und Staatsaktionen, deren komische Auftritte aus dem Stegreif gesprochen wurden." Siehe das Meyer'sche Leben Schröders, im ganzen ersten Band; das mitgetheilte Urtheil über Ackermann's Spiel steht p. 16 fgg. Ein Verzeichniß seiner sämmtlichen Rollen von Anfang 1757 bis an seinen Tod s. ebendas. Bd. II, Abth. 2, p. 112—118. Vgl. auch Schütze, Hamb. Theatergesch. 315 fgg. (wo Ackermanns Bramarbas, Geiziger, Paul Werner rc. gleichfalls gerühmt werden, jedoch mit dem Zusatze: „doch war auch Ackermann nicht ganz von Schönemanns und Kochs Principalfehlern frei, und verstieg sich gern in tragische Rollen, um sie — zu verderben": p. 317). — Auch seine Frau, die schon genannte Sophie Charlotte, geb. Bierreichel, Schröders Mutter, wird in den ersten Rollen des Trauerspiels, wie auch im Lustspiel, als Zaïre, Elisabeth, Estrithe (im Canut), Susanne (im Bocksbeutel), Lady Ruspot (im Esser) rc. gerühmt. Ihr größtes Verdienst hatte sie freilich als Principalin. Auch über sie ist ein Urtheil Schröders aufbewahrt, a. a. O. p. 18 fgg. dem wir Folgendes entnehmen: „Schröders Mutter war in jener Zeit eine treffliche Schauspielerin. Da sie die Frauen, die Kinder, und sogar die Männer der Gesellschaft zustutzte, so studierte sie, im eigentlichen Verstande des Worts, jede Rolle. Kein falscher Accent entschlüpfte, keine Feinheit entging ihr. Sie verfertigte selbst viele Gelegenheitsstücke und Theaterreden, und verbesserte sehr glücklich die, in den dortigen Schauspielen nicht seltenen, Fehler des Ausdrucks und des Versbaus. In aller Handarbeit, besonders in der Stickerei, war sie Meisterin, und ihr Fleiß gränzt an das Unglaubliche. Zu gewissen Rollen war freilich ihre Stimme zu schwach, aber selbst diesen Mangel ersetzte die Kunst. Nur ein Fehler hinderte zuweilen die Vollendung ihres Spiels: sie konnte ihren Thränen nicht einhalten. In Sancio und Sinilde, wo ihr eigner Sohn den vorstellte, der durch Entdeckung der Wahrheit das Leben seiner Mutter retten kann und schweigt, ward sie von Gefühl überwältigt, daß es minutenlange Pausen gab, die freilich das Klatschen der Zuschauer ausfüllte. Ihre vorzüglichsten Rollen waren Aemilia im Cinna, Estritha, Monime, Alzire, Jocaste, Zaïre, Klytemnestra, Elisabeth im Esser, Phädra, Frau Beverley, Marwood, Melanide, Merope, Iphigenia, Belvidera, und dergleichen. Mit gleichem Beifall spielte sie die Celiente im verheiratheten Philosophen, Frau Breme im politischen Kannengießer, die Zofen im Reich der Todten und Schlaraffenlande, die Salome im Gespenst mit der Trommel, die Isabelle im Poltergeist in zwanzig verschiedenen Gestalten, Toinette im Kranken in der Einbildung, Martha im verlornen Sohn, Kleanthis im Demokrit, die Betschwester, die Widersprecherin, Henriette im poetischen Dorfjunker, die Spielerin, Susanne im Bocksbeutel, Agnes in der Weiber-

schule, Jolly's Eifersüchtige u. s. w. Endlich mögen hier auch noch gleich beider Töchter erwähnt werden, Schröders Stiefschwestern. Marie Magdalene Charlotte Ackermann, geb. 1757, st. 1775, soll eine Schauspielerin von vorzüglichem Talent und bezaubernder persönlicher Anmuth gewesen sein: s. das Meyer'sche Buch, bes. I, 278 fgg. sowie II, Abth. 2, p. 133—138, wo ein Verzeichniß ihrer Rollen. Auch der (Reichardtsche) Theat. Kal. f. 1776, p. 91 enthält eine Biographie der Künstlerin. Ueberaus lieblich und schalkhaft im Lustspiel, soll sie ihre eigentliche Stärke doch in tragischen Rollen gehabt haben: Meyer I, 282; namentlich als Marie Beaumarchais, die sie das Jahr vor ihrem Tode übernahm (a. a. O. II, 2, 138), soll sie vortrefflich gewesen sein: Theat. Kal. f. 1786, p 246. — Auch die ältere Schwester, Dorothea, hat einen bleibenden Namen in der Theatergeschichte gewonnen, besonders im Fach der sentimentalen Rollen: „Vorzüglich glänzte sie in sanften, schwärmerischen und zärtlichen Charakteren, und in der Munterkeit, welcher vergönnt ist, die Grazien vorwalten zu lassen. Elisabeth in der Gunst der Fürsten, Marie in Götz von Berlichingen, Leonore in Unzers Diego, Orsina, Ariadne, Minna, Miß Palmer in der Entdeckung sind nie vollkommener dargestellt worden" rc: Meyer I, 305 fgg.; vgl. das Rollenverzeichniß I, 2, 123—133. Sie verließ 1778 die Bühne, um die Gattin des Professor Unzer in Altona zu werden. —

Brückner (Joh. Gottfr.) geb. 1730. Die Bühne betrat er zuerst unter einem gewissen Starke, ging dann 1758 zu Koch, dem er, mit kurzer Unterbrechung, bis an dessen Ende treu blieb. Döbbelin, Kochs Nachfolger in Berlin, engagirte auch Brückner; er starb zu Berlin 1786. Am Vorzüglichsten soll er in den komischen Rollen gewesen sein, „die ein außerordentliches Feuer, Anstand und den Ton der feinen Welt erfordern." Im Tragischen waren „Tyrannen und Wuth die Leidenschaften, welche er am Lebhaftesten ausdrückte." In späteren Jahren ging er in das Fach der zärtlichen und edlen Väter über, das er gleichfalls sehr glücklich ausgefüllt haben soll. Vgl. die Biographie im Theat. Kal. f. 1787, p. 74—76; sein Porträt als Götz von Berlichingen s. ebendas. Jahrg. 1779.

Zu pag. 283: die Stücke, welche Lessing in dieser Zeit in Leipzig schrieb. Der junge Gelehrte (1747), der Misogyn (1748), die Juden (1749), der Freigeist (1749), der Schatz (1750) rc. S. den ersten Band der Lachm. Ausg.

Zu pag. 284: Christ. Felix Weiße. Geb. 1726 zu Annaberg im Erzgebirge, st. zu Leipzig 1804; vgl. seine Selbstbiographie, Leipzig 1806. Dem größeren Publikum ist er heutzutage wohl nur noch durch seinen Kinderfreund (zuerst 1775, in Folge Basedow'scher Anregungen: Selbstbiogr. p. 170) im Gedächtniß; seine übrigen zahlreichen Schriften, insbesondere auch die vielen hundert Hefte der „Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freien Künste" (seit 1757, wo Nicolai sie gründete: doch gab er sie schon 1759 an Weiße ab: a. a. O. p. 52), eines der wichtigsten und verdienstvollsten Journale jener Zeit, sind kaum noch dem Geschichtsforscher bekannt. Seine dramatischen Arbeiten, die uns hier allein beschäftigen, sind verschiedentlich gesammelt, am Vollständigsten (und doch immer noch sehr unvollständig, indem gerade eine der wichtigsten

Seiten von Weißes dramatischer Thätigkeit, die Singspiele, darin gänzlich übergangen ist) in dem „Beytrag zum Deutschen Theater", fünf Bände, dritte Auflage, 1765 fgg. Dieselbe enthält achtzehn Lust- und Trauerspiele; die berühmtesten davon sind: Eduard der Dritte, Trauerspiel (a. a. O. I, 1—128), Richard der Dritte (ebendas. 129—272: vgl. Lessing in der Hamb. Dramat. II, Nr. 73—83: Lachm. Ausg. VII, 327—373), Rosemunde, Trauerspiel (II, 141—252), Atreus und Thyest (IV, 1—112), Romeo und Julie (V, 1—160); ferner die Lustspiele: die Poeten nach der Mode (I, 272—384: ging auf die Klopstock-Bodmerschen Händel mit Gottsched), die Matrone von Ephesus (II, 437—476: vgl. Selbstbiogr. p. 15 fgg.), Amalia (IV, 113—240: von Lessing für Weißes bestes Stück erklärt: Hamb. Dramat. I, Nr. 20: a. a. O. p. 91 fg.) u. s. w. Seine Singspiele (Lottchen am Hofe, die Liebe auf dem Lande, die verwandelten Weiber, der lustige Schuster, der Dorfbarbier, die Jagd, der Aerntekranz) erschienen 1777 in einer eigenen Sammlung: Komische Opern von C. F. Weiße, drei Bände. — Vgl. im Allgemeinen Gervinus IV, 375 fgg. Folgendes mag als Probe der Weiße'schen dramatischen Muse dienen. Erstlich, um dem Leser einen Begriff zu verschaffen von der Art und Weise, wie er Shakespear'sche Stoffe verarbeitete, eine Stelle aus „Romeo und Julie," die wir nicht besser als durch einige Zeilen aus Weißes eignem Vorbericht einleiten zu können glauben: „Ungeachtet der unendlichen Schönheiten, von denen es voll ist, war dieses Stück doch niemals Shakespears Triumph. Er hatte seine Fabeln nicht aus obangezeigten Originalen, sondern aus einer höchst elenden Französischen Uebersetzung, oder welches noch wahrscheinlicher ist, aus einer Englischen Uebersetzung jener Französischen genommen. Verschiedene der schönsten Situationen sind daselbst ausgelassen, andere sehr unschickliche hinzugedichtet, und die Hauptcatastrophe von Juliens Erwachung, da Romeo noch lebt, findet sich daselbst eben so wenig: Shakespear hat sie also auch nicht genützt. Im Gegentheil hat er sein Stück mit vielen trivialen, überflüßigen und zur Handlung unnöthigen Dingen überladen: der Witz fließt in manchen Stellen so über, daß er ins Kindische verfällt. Die häufigen Reime, die er dazwischen mengt, schwächen die Wahrscheinlichkeit der natürlichen Unterredung, die im dramatischen Dialog so unentbehrlich ist, hauptsächlich wo die Scene und Handlung aus dem häuslichen Leben genommen sind: endlich ist es, wie Garrick davon sagt, so voll Jingle und Quibble gepfropft, daß man in neuern Zeiten es selbst nicht auf dem Englischen Theater ohne große und wichtige Veränderungen vorzustellen gewagt hat." Dann das Personenverzeichniß: denn auch dies, verglichen mit Shakespeare, ist höchst charakteristisch:

Montecchio, } Zwey Häupter der vornehm-
Capellet, } sten Familien in Verona.
Romeo, Sohn des Montecchio.
Julie, Tochter des Capellet.
Fr. von Capellet.
Laura, Vertraute der Julie.
Benvoglio, ein Veronesischer Arzt.
Pietro, Bedienter des Romeo.

Der Schauplatz ist in den vier ersten Aufzügen auf einem Saale im Palaste des Capellet, im letzten das Capelletische Begräbniß.

Nun die Stelle selbst; — der Leser erkennt sogleich, daß es der Pendant ist zu jener über Alles erhabenen Scene des dritten Actes, jenem Gespräch auf dem Söller, vor Romeo's Flucht: einem Gespräch, welches (nach dem Lessing'schen

Ausdruck) Shakespeare die Liebe selbst dictirt hat und das hier . . . Doch der Leser vergleiche selbst!

Romeo und Julie,
Act I. Auftr. 3.
(Beytrag V, p. 30 fgg.)

Romeo.

Verbanne diese Schreckbilder! Höre, Julie! der Prinz hat meinem Vater versprochen, daß meine Verbannung kurz seyn solle! noch mehr, er selbst will indessen an der Versöhnung unserer beyden Aeltern arbeiten. Denke aber, was das für ein Himmel von Glückseligkeit seyn müßte, wenn wir unter den Seegnungen ausgesöhnter Väter und Mütter unsere Liebe vor den Augen der Welt feyern könnten! denke, meine Julie, der Glückseligkeit!

Julie.

Ja eine reizend liebliche Frucht! sie hängt aber viel zu hoch, als daß wir sie erreichen könnten. Ehe wir dahin kommen, ist sie längst abgeschlagen!

Romeo.

Julie! wenn alles verlohren wäre, keine Hoffnung mehr aufkeimte: so steht es uns allezeit frey, Deinen ersten Vorschlag auszuführen. Es wird mir zehnmal leichter seyn, mich wieder nach einer kurzen Abwesenheit in Verona einzuschleichen, um Dich dem feindlichen Geschicke unter einer Verkleidung zu entreißen. Die Liebe wird uns den Weg zeigen: und können wir da irre gehen?

Julie.

O! was könnte mich Romeo nicht überreden! ich würde Dir glauben, und wenn Du mich überreden wolltest, daß ich Dich hassen könnte.

Romeo.

Mantua, wohin ich gehe, ist kaum eine Tagereise von Verona, und wie kurz erst für die Liebe!

Julie.

Nein, nein; Du sagst nicht recht: für die Liebe ganze Welten auseinander!

Romeo.

Du vergißt, daß sich die Liebe beflügelt, wenn sie einen Wunsch zu ereilen hat. — Ich lasse meinen getreuen Pietro hier. Es wird Dir nicht schwer fallen, unter Deinen Frauenspersonen eine getreue Freundinn zu finden, der Du Dein Herz und Deine Wünsche vertrauest: denn wer liebt Julien nicht?

Julie.

So sey es Laura! schon weis sie den größten Theil meiner traurigen Geschichte. —

Romeo.

Nun: täglich soll Pietro Dir einen Brief bringen; mit jeder Stunde werde ich einen Boten, ein Tageregister meiner kleinsten Handlungen fortschicken. Du sollst jeden geheimen Gedanken erfahren: mit jedem Odemzuge will ich Deinen Namen nennen, und jedes Lüftchen soll Dir etwas von mir sagen.

Julie.

Dieß ist etwas, Romeo! Mein ganzer Gedanke bist Du! und wenn ich Deinen Namen nicht mehr lallen kann, so soll ihn mein letzter Odem noch seufzen.

Romeo.

Besuche öfters unsern gemeinschaftlichen Freund, den Benvoglio! ich will ihm sagen, daß er stets von mir mit Dir redet - -

Julie.

Und glaubst Du, daß ich ein andres Wort, als von Dir, anhören würde?

Romeo.

Er wird jede Gelegenheit suchen, zu Dir zu kommen - -

Julie.

Er wird sie haben, Romeo, er wird sie haben! Das vor Liebe kranke Mädchen wird bald eines Arztes bedürfen: aber wer wird sie heilen können, als Romeo?

Romeo.

Von allem, was Dich angeht, soll er mir Nachricht geben. Jede Stunde habe ich ihm vorgezeichnet, wo er mich treffen soll, und ich werde keinen andern Schritt thun, ohne ihn unterrichtet zu haben! — O welches Entzücken! — wann wir uns wieder so treu, so zärtlich als jemals umarmen werden, wann uns die Freude die Lippen versiegeln wird, daß wir sie nur stammeln können, unsere von Wollust schmachtenden Augen aber einander mit einer weit lautern Beredsamkeit den ausgestandnen Kummer über unsre Trennung sagen werden, der nun mit den Thränen, die über Deine glühenden Wangen rollen, auf ewig verfließen wird: dann, o meine Julie, dann soll nichts als der Tod uns trennen - -

Julie.

O der Tod! mein Romeo, der Tod! — So entzückend Dein Trost ist, so sagt mir immer mein Herz, daß er es erst seyn wird, der uns vereinigen soll! Ach daß ich nur in Deinen Armen stürbe!

Romeo.

Julie! schlage nicht meinen ohnedieß schon gebeugten Geist vollends nieder: gieb mir immer den erquickenden Trost, daß ich Dich bald freudiger wieder sehen werde, mit auf den Weg; er ist der einzige, der mich stärken und mich der Verzweiflung entreißen kann. Nein, meine Julie! thue es nicht, die Zeit des Abschieds ist nahe. - - Hörst Du draußen die Lerche, den Vorboten des Morgens? Ich muß fort, ich muß fort, Julie!

Julie.

Nein, nein, Romeo, es ist die Nachtigall, und nicht die Lerche! Du darfst noch nicht fort!

Romeo.

O, wär es so! aber siehst Du nicht die Dämmerung schon über jene Hügel herüber steigen?

Julie.

Nein, Romeo, glaube mir, es ist der Mond, der zu meinem Troste, am Himmel verzögert: gönne mir immer noch einige Augenblicke! — Ach! vielleicht die letzten, daß ich Dich sehe!

Romeo.

Siehst Du nicht, daß der Mond vor der sich nähernden Sonne erbleicht? aber Deine Liebe färbet ihn! - - Nun es sey so! Nein, es ist noch nicht Tag, meine Liebe. Eine Stunde in Deiner Umarmung bezahlt mir tausendfach meinen Tod.

Julie.

Deinen Tod, Romeo? — Nicht einen Augenblick länger! o fliehe, eilends fliehe, es ist Tag! - - Gott! wer kömmt - -

*

Sodann aus Richard dem Dritten: wobei jedoch zu beachten, daß Weiße zu der Zeit, da er seinen Richard schrieb, den Shakespear'schen noch nicht gekannt; vielmehr waren es französische Muster, denen er folgte. — Der nachstehende Monolog ist dem Schluß des vierten Akts entnommen, die Situation unmittelbar vor Ermordung der Söhne Eduards:

Richard der Dritte,
Akt IV, Auftr. 5.
(a. a. O. I, 228—231).

Richard. (alleine)

Geht nur, Unglückliche! geht nur! Ihr sollt sie sehn,
Das hochgepriesne Paar; sie, meines Zorns Trophä'n!
Bald soll sie diese Faust gleich einem Sturm ergreifen
Und wie das Laub im Herbst von stolzen Aesten streifen - - -
Bey Gott! sie schreckte mich! — bald schäm' ich mich vor mir:
Wie Löwen giengen sie auf ein gejagtes Thier;
Entathmet, stumm, betäubt, schaut' ich nach jener Höhe,
Als ob ich schon den Tod herunter steigen sähe! —
Und dieses ist ein sanft und zärtliches Geschlecht?
Und sie sind nicht bestraft? und ich bin nicht gerächt?
(Er zieht den Degen und fühlt ihn an)
Bist du auch scharf genug? — Ja, auf dem Göttersitze
Schlägt nicht ein Jupiter, wie ich, mit diesem Blitze! - - -
(Er fährt jähling zusammen)
Ha! welche kalte Hand fuhr über mir dahin? —
Wie? — was? — Ich glaube gar, daß ich ein Träumer bin!
Es war der Tod! — er kömmt! mein Freund kennt meine Stimme! —
Komm! stähl' ein schüchtern Herz, füll' es mit Deinem Grimme!
Es sträubt sich — und warum? — Klopft scheu und unruhvoll! —
Ich fürchte mich doch nicht, daß ich itzt morden soll? —
Die Feinde meines Glücks? die Räuber meiner Größe? —
Zwey Kinder? weiter nichts, als zween herzhafte Stöße - - -

Und doch — (höhnisch) Ja, dieses wird vielleicht mir furchtbar seyn,
Wenn sie voll Todesangst durchdringend: Oheim! schreyn?
Wenn sich der kleine York an meinem Busen windet,
Und mich zu küssen glaubt, und sich durchstochen findet?
Wenn Eduard, den schon der Thronen Stolz erfüllt,
Für seinen Bruder fleht, und für sich trotzig schilt? . . .
Weh ihm! den Augenblick soll er nicht überleben,
Und sein verdammt Gehirn an düstern Mauern kleben! . . .
Mich schaudert! — Still! — wer ruft? — Die Stimme Heinrichs! — Ja. . . .
Noch einmal! — noch einmal! . . . da kömmt sein Schatten! — da! —
Er schreitet auf und ab! — er flieht — er naht sich wieder! —
Er steht! — sein Auge rollt! — gießt Flammen auf mich nieder!
Er droht! — er winkt! er winkt . . . umsonst! — ich folge nicht! . . .
Er flieht! die Erde bebt! . . . weg schreckliches Gesicht!
Verdammte Phantasie! wie oft wirst Du mich plagen!
Ich Feiger! werd' ich noch zuletzt vor Schatten zagen? . . .
Wo bleibt doch Tyrell? . . . still! — er ists! . . .

*

Endlich eine Scene aus der Matrone von Ephesus: a. a. O. II, p. 442 fg.:

Dorias.

Ja, ja, das Glück ist schön, wenn uns ein Jüngling küßt,
Und uns durch Tändeln, Scherz, die Lebenszeit versüßt.
Allein, wenn Mund und Arm dem besten Liebsten starren,
Darf man auf keinen Kuß und sanften Druck mehr harren.
Der Liebe Glück besteht in Leiden und in Thun —
Ein männliches Geripp was hilft uns dieses nun?
Kein Gärtner pfropft den Baum, dem Saft und Wurzel fehlet; —
Je, ist er einmal todt, was hilfts, daß man sich quälet?
Nein, was mich anbetrifft; stirbt mir einmal mein Mann,
So seh ich, wo ich gleich den andern finden kann.

Antiphila.

Mit ihm kam Scherz und Lust, vor ihm flohn Gram und Sorgen;
Sein Glück war auch mein Glück, und nie erschien ein Morgen,
Der mich nicht voll Gefühl in seinen Armen sah; —

Dorias.

Es ist ein herrlich Ding um das Gefühl! ja ja! —

Antiphila.

Wie freudig sah ich nicht die stillen Abendschatten!
Wie zärtlich scherzten wir auf jenen grünen Matten!
Es schwieg der ganze Häyn; nur eine Nachtigall,
Nur ein gelinder West, und naher Wasserfall,
Die unsre Liebe mehr beförderten, als störten,
War unsre Brautmusik, und alles, was wir hörten.

Dorias.

Das glaub ich, ob ich gleich aus Schaam nie zugesehn:
Doch, liebe Frau, was hilfts? dieß ist vordem geschehn.
Was hilft es, wenn der Krug vor Zeiten ganz gewesen?
Vorzeiten Wein gehabt, der süß und auserlesen?
Es giebt noch andern Wein, der sich auch trinken läßt.
Ein Mann ist ja noch nicht der ganze Männerrest.
Zudem, so sah ich Sie doch öfters mit ihm schmollen. — —
Wie aber? bleibts dabey, daß wir verhungern wollen?

Antiphila.

Ja, theurer Ueberrest von meinem besten Mann!
Geliebter Leichnam! dich, dich beth ich ewig an!
Auf ewig will ich mich hier neben dir verschließen,
In heißen Thränen soll mein Lebensrest verfließen,
Dieß Naß sey nur mein Trank! dein kalter Kuß mein Brod!
Und so erwart ich bald hier neben dir den Tod.

Dorias.

Nein, nein! des Lebens Last kann ich noch wohl ertragen:
Und wider Ihre Kost tobt mein gequälter Magen.
Kurz, da es länger währt, als —

Antiphila.

Ach! was seh ich hier?
Der Himmel strafet uns; man öffnet unsre Thür. —
ꝛc.

— Für die Geschichte der damaligen Singspiele dürfte nachstehende Stelle aus Blümner p. 99 fg. nicht ohne Interesse sein: „Uebrigens gab es damals noch keine für das Singspiel eigens angenommene Schauspieler, auch bedurfte es bei diesen einfachen Compositionen keiner kunstfertigen Sänger; jeder, der Stimme hatte, mußte eine Parthie übernehmen, und erhielt dafür, einer wie der andere, außer seinem Solde, für die erste Aufführung einer Oper 2 Gulden, und für jede folgende 1 Gulden. (Nicolai's Nachrichten über Hiller, in der Berl. Monatsschrift, 1805. N. 1). Diese Gratification stieg hernach, zu Kochs großem Nachtheile so hoch, daß die erste Parthie in der ersten Vorstellung mit 1 Louisd'or, die zweite mit 1 Dukaten, jede andere mit 2 Gulden; in den folgenden, nach eben diesem Verhältnisse, mit 1 Dukaten, 1 Thaler und 1 Gulden belohnt wurde." Vgl. Plümicke's Berl. Theatergeschichte, S. 274, 275.

Ebendaselbst: unterstützt durch die anmuthige Hiller'sche Muse. Johann Adam Hiller, geb. 1728, st. 1804 zu Leipzig, wo er Cantor der Thomasschule, auch Dirigent der schon damals blühenden Gewandhausconcerte war.

Zu pag. 285: In Berlin befand sich das Theater ꝛc. Außer dem oft citirten Buch von Plümicke p. 84 fgg., das für diesen Abschnitt überall zu

vergleichen, enthalten auch Preuß' Biographie Friedrich des Großen, sowie die Fr. Förster'schen Biographieen preußischer Regenten (Leben Friedrich Wilhelm des Ersten rc.) vorzügliche Beiträge zur Berliner Theatergeschichte und werden deshalb von Allen, die sich über Einzelnes genauer zu unterrichten wünschen, sorgsam zu vergleichen sein; für eine Anhäufung weiterer einzelner Stellen aus den gedachten Werken schien dem Verf. hier nicht der Ort.

Ebendaselbst: Joh. Karl von Eckenberg, mit dem Beinamen der starke Mann. Außer Plümicke p. 106 ist hier vornämlich Förster's Friedr. Wilh. I, Th. I, p. 308—318 zu vergleichen. Eckenberg (geb. im Lauenburgischen um 1700, gest. 1760; seinen Adel soll er vom König von Dänemark erhalten haben) „war von so gewaltiger Körperkraft, daß er eine Kanone von zweitausend Pfund, auf welcher ein Tambour mit der Trommel saß, mit einer Hand so lange in die Höhe hielt, bis dieser ein Glas Wein bequem austrank. Zwei der stärksten Pferde waren nicht vermögend, ihn von der Stelle zu ziehen und einen Ankertau zerriß er wie einen Zwirnfaden." Förster a. a. O. Hiezu den Umstand gerechnet, daß Eckenberg vierzigtausend Thaler besaß, sich in Berlin ein Haus kaufte, auch Husarenpferde, Rekruten u. dgl. besorgte, so war dies in den Augen eines Regenten, wie Friedr. Wilh. I. Verdienst genug, ihn seinerseits durch Privilegien und Vorrechte auszuzeichnen. Er gab ihm nicht nur das „General-Privilegium als preußischer Hofkomödiant, sondern übertrug ihm auch das Arrangement gewisser Abendassembleen (im Fürstenhause), welche der König selbst zu besuchen pflegte. Doch weder diese noch das Eckenberg'sche Theater selbst, wiewohl der König unterm 22. December 1732 einen scharfen Befehl ergehen ließ: „daß bei namhafter Strafe alle zu Berlin befindlichen Collegien Komödienbillets lösen und täglich einige ihrer Mitglieder nach der Reihe als Deputirte dem Schauspiele beiwohnen sollten" (Förster, 315), hatten recht Fortgang: so daß Eckenberg noch vor dem Tode des Königs, 1738, Berlin verließ.

Zu pag. 286: Schuch und seine Frau. Siehe Chronol. p. 99. Plüm. 240. 251. Brandes I, 230 fgg. Vgl. oben p. 218.

Ebendaselbst: Die Beiträge zur Historie und Aufnahme des Theaters. Vgl. Gervinus IV, 370. Sie erschien zuerst Stutt. 1750 in vier Heften; der Inhalt ist bei Jördens III, 301 fg. genau verzeichnet. Auch die Theatral. Bibliothek v. 1754 (Gerv. 371; Lachm. Ausg. IV, 106 fgg.) gehört hieher.

Zu pag. 288: in dem vierzehnten Stück der Hamb. Dramat. Lachm. Ausg. VII, 62 fgg.

Zu pag. 289: in Wien, wo die Hanswurstkomödie noch in vollem Flor war rc. Vgl. die mehrfach citirte Schilderung des Wiener Theaters in Nicolai's Reise, Bd. IV.

Ebendaselbst: Shakespeare. Vgl. die vortreffliche, den Gegenstand, namentlich für das achtzehnte Jahrhundert, erschöpfende Abhandlung von Ad.

Stahr: Shakespeare in Deutschland, im ersten Jahrg. (1843) des Literarhist. Taschenbuchs; dieselbe ist auch dem Nachfolgenden überall zu Grunde gelegt.

Zu pag. 292: Niemand hat dies tiefer erkannt ... als Goethe. S. Dichtung und Wahrheit, III: S. W. XXV, 106 fg.

Ebendaselbst: das Theaterschicksal der Minna von Barnhelm. Das Nähere hierüber s. in einem sehr gehaltvollen Programm des Herrn Dr. Passow in Meiningen: Ueber Lessings Minna von Barnhelm — einem Schriftchen, welchem, um seines lehrreichen und anmuthigen Inhaltes willen, wohl eine größere Verbreitung zu wünschen wäre, als dergleichen Schulschriften sie ihrer Bestimmung nach zu finden pflegen. — Bei der ersten Darstellung zu Hamburg gab Ackermann den Wachtmeister, „eine seiner Triumphrollen," Frau Hensel die Minna, Eckhof Tellheim, Borchers den Wirth, die Mécour die Franzisca rc. Schütz, 347 fg.; vgl. 372. — S. auch Plümicke, p. 262.

Zu pag. 294: mit Künstlern wie Starke, Krüger, Böck, Schröter, Borchers, die Hensel, vor Allem Eckhof. — Ueber die Hensel und Eckhof s. unten zu Vorl. VIII. — Joh. Ludw. Starke, geb. zu Breslau 1723, st. 1769. Er hatte, als Student, das Theater zuerst 1741 in Leipzig unter Schönemann, betreten; später ging er zur Ackermann'schen, dann wieder zur Schönemann-schen, dann zur Koch'schen Truppe. 1766 ging er nach Wien, kehrte jedoch bald zu Koch zurück. Als seine Hauptstärke werden alle diejenigen Rollen bezeichnet, „welche Kälte, Treuherzigkeit und Laune erfordern. In seiner Jugend spielte er auch viele komische Bediente sehr glücklich und noch in seinem Alter den Just (in Minna von Barnhelm) zu Wien mit Beifall. In zärtlichen Alten, die er häufig übernahm, drückte er innige Empfindung aus. In allen Rollen aber wußte er seine nicht allzeit fertige Declamation durch ein originelles und mannigfaches Geberdenspiel zu unterstützen. Der einzige Fall, wo er zuweilen am unrechten Orte stand, waren tragische Tyrannen rc." Chronologie, p. 98; vgl. Meyer im Leben Schröders, II, Abth. 2, p. 215. — Noch größeren Ruhm, als er, erlangte seine Frau, Johanne Christiane, geb. Gerhard, gleichfalls zu Breslau geboren, 1731. Mit siebzehn Jahren an Starke verheirathet, machte sie ihren ersten theatralischen Versuch 1748 bei der Schönemann'schen Truppe; bereits wenige Monate später, April 1749, als Lottchen in Gellerts zärtlichen Schwestern, sah sie sich durch den lebhaften Beifall des Leipziger Publikums ausgezeichnet. Von da an stieg ihr Ruhm mit jedem Jahre; Hagedorn, Schiebeler, Gotter, Eckhof u. A. haben sie besungen. Nach dem Tode ihres Mannes blieb sie bei Koch's Gesellschaft, bis auch dieser starb (1775). Dann ging sie nach Gotha, wo Eckhof damals die Direction hatte; doch soll sie hier beim Hofe kein Glück gemacht haben. 1777 wurde sie, durch Gotter's Vermittlung, von Schröder engagirt; ihr erstes Auftreten in Hannover, als Alte Gräfin in Gotter's Jeannette, soll von außerordentlichem Beifall begleitet gewesen sein, so daß sie in der Folge als eines der bedeutendsten Mitglieder des Schröder'schen (oder wie es damals noch hieß, Ackermann'schen) Theaters galt. Auch blieb sie demselben treu, bis sie sich im J. 1797, gleichzeitig mit Schröder selbst, gänzlich von der Bühne zurückzog. Ihre vorzüglichste Rolle aus dieser späteren Zeit soll die Oberförsterin

in Ifflands Hagestolzen gewesen sein; aus früheren Jahren wird vornämlich ihre Charlotte im Verliebten Philosophen, Rosalie in der Melanide, Sara Sampson &c. gerühmt. Meyer a. a. O. 215—231 hat eine ausführliche Biographie der Künstlerin geschrieben; er schließt dieselbe mit einem allgemeinem Urtheil über die „Schönemann'sche Schule", das wir, eben seiner Allgemeinheit wegen, hier auszugsweise hersetzen wollen (p. 229 fg.): „Wie kam es nun, daß, bei so vieler Kunst und Wahrheit, diese Schauspielerin nicht überall, und nicht in allen Rollen gefiel? Weil sie den allgemeinen Fehler der Schönemann'schen Schule hatte: Sprache und Armbewegungen waren in vornehmen Charakteren geziert. Wer sich der Eckhof, der Koch, der Löwen, der Böck erinnern kann; wer die Schülerin der Starke, Dlle. Witthöft, wer Kirchhof, Koch und Brückner sah, wird mir Recht geben. Selbst Schröders Mutter, so kurze Zeit sie auch bei Schönemann verweilt, war nicht gänzlich von diesen Fehlern frei. Nur bei Ackermann und Eckhof fanden sie nicht Statt. Die Schönemann'sche Gesellschaft hatte sich größtentheils in kleinen Schauspielhäusern behelfen müssen; sie bedurfte keiner Anstrengung der Stimme. Das Gesetz der Anständigkeit, in gesitteter Gesellschaft die Stimme nicht zu sehr zu erheben, ward ihr zur Gewohnheit. Der Starke um so mehr, da sie in ihrer Jugend hauptsächlich in zärtlichen Rollen glänzte. Daher kam es, daß sie später, in den ersten Auftritten der Claudia, und in mehreren sanften Rollen, unverständlich war; dagegen aber, in dem Auftritte mit Marinelli, die Löwin nicht brüllen ließ, sondern die goldne Lehre der Mäßigung ausübte, die Shakespeare im Hamlet giebt. . . . . Jene Gewohnheit des Leiseredens, verbunden mit der einförmigen, gezierten Armbewegung, hinderte die Starke, im hohen oder heroischen Trauerspiel bewundert zu werden; und sie stand in diesem Fache der Seyler (d. i. Hensel: s. unten) nach. Die Schauspielerinnen der Schönemann'schen Schule hatten im Trauerspiele beständig ein weißes Tuch in der Hand. Schon hierdurch entstand Einförmigkeit und Geziertheit" &c. — Ueber Krüger s. o. p. 264. — Böck (Joh. Mich.) geb. 1743 zu Wien. Sein erstes Auftreten fand 1762 statt, bei der Ackermann'schen Truppe; später, unter Eckhof's Direction, war er in Gotha engagirt. Nach Auflösung des dortigen Theaters kam er nach Mannheim, wo er bis an seinen Tod (1793) als einer der beliebtesten Darsteller, hauptsächlich in s. g. Charakterrollen, thätig war. Doch wollte Schröder, von dem einige Urtheile über Böck aufbewahrt sind (aus seiner frühesten und seiner spätesten Zeit, nämlich von 1766 aus Hamburg: Meyer's Leben Schröders I, 147, sowie aus Mannheim von 1792: ebendas. II, 70 fgg.) ihm immer nur „zwar Fertigkeit, aber keine innere Geisteskraft" zugestehen und ihn überhaupt den „großen" Schauspielern nicht beigezählt wissen: I, 147. Vgl. Chronol. 218. — Auch Böck's Frau, Sophie geb. Schulz, geb. um 1745 zu Lauenburg, zuletzt Mitglied des Gothaischen Theaters (unter Eckhof), wird rühmend erwähnt, besonders in sogenannten Beinkleiderrollen; bei der Schönemann'schen Truppe, um 1754, war sie förmlich als Chevalier engagirt. Auch ihre Marwood (in der Sara) soll alles Lob verdient haben. S. Schröders Urtheil über sie a. a. O. I, 142; Chronol. 171. — Ueber Schröter's Lebensumstände habe ich nichts Genaueres finden können; nur so viel steht fest, daß er mit dem Andreas Schröter der Chronologie (p. 57 und öfters) nicht verwechselt werden darf. Schröder (i. J. 1766: a. a. O. I, 145) nennt ihn einen Schauspieler, der

„allgemein gefiel und zu gefallen verdiente. . . Es giebt bedeutende Bühnen, die stolz darauf sein konnten seines Gleichen zu besitzen.“ Besonders als Lusignan, sowie als Forlis im Mann nach der Welt soll er sich ausgezeichnet haben. — Borchers (David) geb. zu Hamburg 1744, ein Schauspieler von den außerordentlichsten Mitteln und einer wahrhaft überströmenden Genialität: nur daß er dieselbe, auf der Bühne so wenig wie im Leben (er war namentlich ein leidenschaftlicher Spieler, als welcher er sogar einmal seine eigene Frau auf die Karte gesetzt haben soll) zu zügeln und auszubilden verstand. — Der Chronologie p. 229 gilt er noch i. J. 1775 als „der Einzige, der uns den Verlust Eckhofs einigermaßen ersetzen kann.“ Meyer im Leben Schröders I, 145 urtheilt über ihn folgendermaßen: „Borchers gehört zu den seltenen Beispielen, die mich überreden könnten, es sey zuweilen nachtheilig, zu viel Talent zu besitzen. Er ward nicht, was er werden können, weil er zu schnell ward was Wenige sind. Wahrheit, Sicherheit, Ungezwungenheit, Mannigfaltigkeit, Verständlichkeit und Eindringlichkeit der Sprache, ohnerachtet geläuterte Reinheit ihr abging, unerschütterliche Geistesgegenwart, und treffender, niemals unzeitiger Witz, würden auf einer Bühne, die keiner gelernten Worte bedurft hätte, alles um ihn her verdunkelt haben. . . . Wie viel er dennoch leistete, kann für eine Art Wunder gelten. . . . Wirklich kam er von allen, die sich neben und nach Eckhof gebildet, diesem Muster am nächsten, ohne es sklavisch nachzuahmen, oder dessen Fehler als Vorzüge aufzugreifen. Er besaß, besonders in ernsten bürgerlichen Alten, die Ruhe des Spiels, die Herzlichkeit, Einfachheit, und ungespreizte Würde, die des gelernten Anstandes entbehrt, ohne ihn vermissen zu lassen. Sein Vortrag der Verse war nicht minder richtig, obgleich weniger wohlklingend. Im Komischen hatte er eigenthümliche, unerschöpfliche, innere Lebendigkeit, die nie in Uebertreibung ausartete; und, wie er als Jüngling Alte mit Glück gespielt hatte, spielte er noch als Mann junge, unbesonnene, lüderliche Bursche, z. B. den Tony Lumpkin, den Fähnrich in der Juliane von Lindorack, mit einer Leichtigkeit und Laune, die jeden Zuschauer täuschte, und vielleicht nie erreicht, sicherlich niemals übertroffen ist. Seine Charakterrollen hatten einen Stempel, den allein das Genie erreicht. . . . Er verkünstelte nie: und gab er nicht immer was der Kunstrichter fordern darf, so gab er dagegen bei keiner Gelegenheit, was der Schauspieler nicht geben soll.“ Vgl. ebendas. 266. 322.

Ebendaselbst: Einige Privatleute, ein Kaufmann, ein ehemaliger Schauspieler rc. Nämlich Bubbers, Tillemann und Seyler, welcher Letztere sich später als Director in Weimar, Gotha, Mannheim rc. einen sehr geachteten Namen machte: s. u. Auch diese hamburgische Entreprise pflegt nach ihm die Seyler'sche genannt zu werden. Ihre Geschichte haben Schütz p. 333 fgg. Meyer I, 180—185 ausführlich erzählt. Auch die berühmte, von Löwen verfaßte „Vorläufige Nachricht von der auf Ostern 1767 vorzunehmenden Veränderung des Hamburgischen Theaters“ (Herbst 1766) findet sich bei Meyer II, Abth. 2, p. 31—37 abgedruckt. Es ist richtig, daß von den außerordentlichen Versprechungen, welche dieses Programm machte, wenig, sogar nichts gehalten worden ist: allein schon daß dergleichen Versprechungen gethan wurden, daß man einen Augenblick wenigstens an eine wirklich kunstmäßige, auf ästhetische Principien gegründete, nach ästhetischer Einsicht geleitete Bühne dachte, und das

Alles bereits i. J. 1767 — schon dies macht das Löwen'sche Programm zu einem für die Theatergeschichte höchst merkwürdigen Document. — Vgl. auch Brandes II, 81 fgg.

Zu pag. 295: Cronegk's Olint und Sophronia. Joh. Friedr. Freiherr von Cronegk, geb. zu Ansbach 2731, st. 1758, wurde besonders durch seinen „Codrus" berühmt, der, wiewohl in Wahrheit noch ein ziemlich Gottsched'sches Product, dennoch mit dem 1757 von Nicolai ausgesetzten Preise für das beste Trauerspiel gekrönt ward: vgl. Weiße's Leben p. 47 fg. Sein „Olint und Sophronia" hat eine ausführliche Beurtheilung von Lessing erfahren, zu Anfang der Hamb. Dramat. — Gleichzeitig mit ihm starb Joachim Wilh. von Brawe, geb. zu Weißenfels 1738, Verfasser zweier Trauerspiele „der Freigeist" und „Brutus", welche 1768 von Lessing herausgegeben wurden. — Beide, Cronegk und Brawe, pflegen in den Literargeschichten als vielversprechende Talente, deren glänzende Entfaltung nur ihr früher Tod gehindert, ausführlich erwähnt zu werden; hält man sich an das, was von ihren Leistungen wirklich vorliegt, so kann man nicht wohl umhin, sie, als ziemlich Ebenbürtige, jener mittleren Gottsched'schen Fraction, der Fraction der Schlegel, Weiße rc. zuzuschreiben, deren oben des Näheren gedacht worden. — Vgl. Gervinus IV, 372 fgg.

Ebendaselbst: die Mécour, die Löwen. Elise Mécour, geb. Preißler, geb. 1735 zu Frankfurt am Main. 1754 betrat sie die Bühne, unter Schuch; schon im folgenden Jahre ging sie zu Koch, wiederum im nächsten zu Döbbelin nach Weimar: wie sie denn überhaupt wanderlustiger Natur war und auf den meisten deutschen Bühnen gespielt hat. Und zwar auf keiner, ohne zu gefallen; sie ist eine der berühmtesten Soubretten, welche das deutsche Theater besessen hat. Ihr letztes Engagement hatte sie in Wien, wo sie Ende des vor. Jahrh. gestorben. S. Chronol. 172 fgg. Ein eigenthümliches Gedächtniß hat sie sich dadurch gestiftet, daß sie es war, welche an Lessing, bei Gelegenheit der Hamburger Dramaturgie, das Verlangen stellte, von ihm unbesprochen zu bleiben, im Guten wie im Bösen. — E. L. D. Schönemann, verehlichte Löwen (geb. 1733 zu Lüneburg, st. zu Rostock 1783, nachdem sie das Theater bereits seit Ende der sechziger Jahre verlassen) soll im Lustspiel eine vorzügliche Darstellerin gewesen sein; im hohen Trauerspiel dagegen soll sie die allgemeinen Fehler der Schönemann'schen Schule (s. o.) getheilt haben. Vgl. Meyer I, 182. Ein Urtheil Lessings über sie s. Hamb. Dramat. Nr. VII; S. W. 8, p. 37.

Achte Vorlesung.

Die Stürmer und Dränger; Gerstenberg, Lenz, Klinger. Shakespearomanie. — Goethe. Götz von Berlichingen. Dessen Aufführung in Hamburg. — Zustand der damaligen Schauspielerwelt: Eckhof; Schröder. — Einführung Shakespeare's auf der deutschen Bühne. Hamlet; Brockmann. — Das Theater in Berlin: Koch; Döbbelin. — Anfänge der Weimar'schen Bühne. — Das Theater in Mannheim. — Schiller.

Meine neuliche Vorlesung umfaßte den Zeitraum von Mitte der vierziger bis in die siebziger Jahre des vorigen Jahrhunderts. Wir sahen, wie während dieses ganzen Zeitraums Lessing den Mittelpunkt der deutschen Bühne, diese Bühne selbst den Mittelpunkt von Lessing's Leben, den heimathlichen Herd gleichsam bildete, zu dem er von allen Wanderungen und Irrfahrten jederzeit treulich zurückkehrte: dergestalt, daß wir die verschiedenen Epochen in dem persönlichen Bildungsgange dieses vortrefflichen Mannes, seinen Kampf gegen Gottsched und die Nachahmung der Franzosen, seine Einführung des bürgerlichen Trauerspiels, seine Begeisterung für Shakespeare, endlich die von ihm versuchte Verschmelzung des romantischen, Shakespear'schen mit dem antiken, griechischen Element (in Emilia Galotti und ganz besonders in Nathan) — daß, sage ich, wir diese verschiedenen Epochen in Lessing's eigener Bildung und Entwicklung als eben so viele Uebergänge und Bildungsepochen unserer Bühne selbst betrachten durften.

In dem heutigen Vortrage nun haben wir das Theater zu jener klassischen Periode unserer Literatur hinüber zu geleiten, welche sich an die Namen Goethe's und Schiller's anknüpft: eine Periode, welche sich

wesentlich als die Vollendung und Verwirklichung dessen darstellt, was sich zuerst in Lessing theoretisch verkündigt hatte. Wie Lessing, als dessen eigenthümlich historische That wir dies erkannten, daß er die Autonomie der Kunst, das Geheimniß der Schönheit, welches in dunklem, ahnungsvollem Drange die gesammte damalige Zeit durchzuckte, zuerst in deutlichen Worten aussprach und verkündigte — wie auf diese Weise Lessing das Bewußtsein, so stellt Goethe die Energie, die lebendige Wirklichkeit des schönen, des künstlerischen Subjectes dar: welches hinwieder in Schiller die Grenzen der bloß subjectiven Welt, das bloße Fühlen, Genießen und Gestalten des eignen Ich zu verlassen und sich zum historisch erfüllten, zum politischen Subject zu erweitern sucht.

Auf der Grenze dieser neuen Epoche, im Uebergange von Lessing zu Goethe, stehen jene sogenannten Stürmer und Dränger, deren ich am Schluß meines letzten Vortrags erwähnte. Auch für diese, so wenig Verwandtschaft ihre wüste, lärmende Erscheinung auch mit der klaren Besonnenheit, der nüchternen Schärfe, dem feinen, plastischen Sinne Lessing's und seiner Weltanschauung zu haben scheint, und so wenig Lessing selbst sich geneigt fühlte, diese Verwandtschaft anzuerkennen, so gehen doch in der That auch diese Stürmer und Dränger von Lessing aus, oder stehen wenigstens in innigstem Zusammenhange mit ihm.

Der große Grundsatz, welchen Lessing für die Kunst aufgestellt hatte, daß nämlich die Natur die wahre Grundlage aller künstlerischen Schöpfung sei, und daß die Kunst in letzter Instanz überhaupt keinen andern Gegenstand, keinen anderen Inhalt habe, als allein das bewegte, leidenschaftliche Gemüth — dieser große ästhetische Grundsatz war von einer begeisterten und talentvollen Jugend zu einem allgemeinen Grundsatz nicht bloß der Literatur, sondern zugleich des praktischen Lebens, einem allgemeinen Gesetz, nach welchem auch die wirkliche Welt sich richten und bilden sollte, erhoben worden. Wie Lessing die Literatur von allem conventionellen Herkommen, allen überlieferten Satzungen befreit hatte, so wollte dies junge, stürmische Geschlecht auch aus dem Leben selbst alles leere Herkommen, alle todte Form entfernen. Die Natur, zu welcher Lessing in der Kunst zurückgeleitet hatte, sollte auch das gesellschaftliche Dasein durchdringen und reinigen und auch hier

einen Zustand der Unmittelbarkeit zurückführen, wie man ihn so eben in der Literatur wieder gewonnen hatte; auch in der Praxis des Lebens sollte die Leidenschaft das einzig berechtigte, das einzig giltige Gesetz alles Denkens, Fühlens und Handelns sein.

Es war der erste jugendliche Versuch unserer Literatur, eine ursprünglich literarische zu einer praktischen, einer politischen Bewegung zu erweitern und das theoretische Bewußtsein mit den praktischen Zuständen auszugleichen. — Bei einer Nation von mehr historischem Leben, von größerer politischer Gewöhnung würde auch das Resultat ohne Zweifel ein politisches gewesen sein: ähnlich wie in Frankreich, wo zu derselben Zeit und auf ganz ähnliche Weise Rousseau und Diderot die Rückkehr zur Natur, den Umsturz der verdorbenen geselligen Formen predigten — und wo dieser Zuruf der Literatur sein schließliches Echo fand in der Thatsache der Revolution!

Bei uns Deutschen dagegen überwog das literarische Element viel zu sehr, wir waren der praktischen Thätigkeit viel zu entwöhnt, viel zu sehr in Anspruch genommen, viel zu befriedigt von der Aesthetik, der Kritik und der Speculation überhaupt, als daß nicht auch diese revolutionäre Bewegung der Stürmer und Dränger, trotz des gewaltigen Ansatzes, welchen sie nahm, schließlich in eine bloß literarische Revolution hätte verlaufen sollen. Man fühlte wohl (um mit Hamlet zu reden, dem Lieblingshelden dieser forcirten und doch so schwächlichen, so hohlen Epoche) man fühlte wohl, daß die Welt aus den Fugen sei: aber sie wieder einzurichten, fand man, gleich dem Prinzen von Dänemark, in sich weder Kraft noch Neigung.

So blieb diese Opposition denn eine bloß formale, leere, inhaltlose. Statt der großen Thaten, von denen man sprach, die man verkündigte, nach denen man selbst sich sehnte, begnügte man sich, kleine, seltsame Bücher zu schreiben; statt jenes großen Dramas der Geschichte, dem unsre Nachbarn im Westen entgegeneilten, waren wir Deutsche es zufrieden, Dramen zu schreiben für die Welt der Lampen, Tyrannen hinzurichten in effigie auf den Brettern, Revolutionen zu machen mit abenteuerlichen, formlosen, überschwenglichen Theaterstücken. —

Denn auch für diese neue, stürmische Richtung, wie dieselbe schon

äußerlich, in dem üblich gewordenen Namen der Stürmer und Dränger, der bekanntlich einem Klinger'schen Schauspiel von 1775 entlehnt ist, auf das Theater hindeutet, so auch im Uebrigen bildet das Theater den eigentlichen Brenn- und Mittelpunkt ihrer Thätigkeit, den vorzüglichsten Tummelplatz ihrer wunderlichen Versuche. Zum Theater führte sie der Vorgang Lessing's, zum Theater das Beispiel Shakespeare's, den sie als ihren Gott, mehr noch: ihren Götzen verehrten, zum Theater ihr eigner, gährender Inhalt, die Krisis ihres eigenen Wesens, die nur in der dramatischen Form ein entsprechendes Abbild fand. Gerstenberg in seinem Ugolino, Lenz, bei welchem sich die forcirte Genialität, die Ueberschwenglichkeit des dichterischen Enthusiasmus auf eine eigenthümliche Weise verband mit ganz bestimmten, prosaischen, ja empirischen Tendenzen, Klinger, der Maler Müller u. s. w. bilden die vorzüglichsten Repräsentanten dieser Epoche, zu welcher man, um sie vollständig zu begreifen, auch die Genossen des Göttinger Bundes mit ihrem nationalen wie sittlichen Rigorismus, die Bardendichter, den Lavater'schen Kreis, die Erneuerung des Volksliedes durch Herder, die Kritik der Frankfurter Anzeigen rc. hinzurechnen muß: Alles Offenbarungen des Einen Strebens, überall, wo es auch sei, zur Natur — freilich nicht mehr jener schönen, nur scheinbaren Natur Lessing's, vielmehr der rohen, nackten Natur zurückzulenken und kein anderes Gesetz anzuerkennen, als den unmittelbaren Drang, den bewußtlosen Instinct des eigenen Herzens!

Was unter diesen Umständen aus den dramatischen Versuchen werden konnte, in denen diese Richtung sich abmühte und welche Gestalt unter ihren Händen das deutsche Theater annehmen mußte, läßt sich leicht ermessen. Shakespeare, von dem sie nur das Ungeheure, das Regellose sahen, nicht jenes geheime Gesetz des Schönen, das alle Shakespear'schen Schöpfungen in ihrem tiefsten Grunde zusammenhält und welches Lessing im Sinne hatte, als er, in einer Ihnen neulich mitgetheilten Stelle der Dramaturgie, Shakespeare den Dichter nannte, der Alles blos der Natur zu verdanken „scheine" — Shakespeare war diesen jungen tumultuarischen Geistern nur ein Freibrief zu allem Form- und Regellosen überhaupt; nicht die falschen Gesetze der Franzosen — alle Gesetze überhaupt glaubten sie in seinem Namen abschaffen und ver-

werfen zu dürfen. Einheit der Handlung, Uebereinstimmung der Charaktere, Würde und Wahrheit der Sprache, das Alles waren Dinge, welche bei diesen Versuchen nicht im Mindesten mehr in Anschlag kamen. Im Gegentheil: je abenteuerlicher die Handlung, je gewaltsamer die Situationen, je schroffer die Charaktere, je geschraubter, zerstückelter die Sprache, mehr ein Stammeln, ein Lallen der Leidenschaft, ein roher Naturschrei, als ein eigentliches Sprechen, je alberner endlich die Späße, je frostiger die Wortspiele, je gezwungener die Vergleiche, um so mehr meinte man Shakespeare erreicht zu haben, um so näher fühlte man sich diesem unvergleichlichen Genius verwandt. Lenz, dieser verschrobenste Geselle, der bald darauf in Wahnsinn endete, galt, eben um dieser Verschrobenheit willen, in seinem Kreise für nichts weniger als den deutschen Shakespeare — und er selbst vermuthlich hielt sich noch für ein gut Stück mehr.

Aus der Mitte dieser formlosen, unklaren Erscheinungen nun, gleich einer Sonne aus Nebeln, erhebt sich Goethe's prächtig leuchtende Gestalt. — Auch Goethe steckt mit den Wurzeln seines Wesens in dieser Epoche der Stürmer und Dränger. Wie er der Mehrzahl von ihnen, einem Lenz, Klinger ꝛc. persönlich verbunden war und einige Zeit lang gemeinsame Wege mit ihnen ging, so theilt er auch im Uebrigen den ästhetischen wie moralischen Standpunkt jener Zeit, ihren Naturenthusiasmus, ihre unbedingte Hingabe an Shakespeare, ihren revolutionären Haß gegen alle Regeln und alle Gesetze; gleich jener Zeit überhaupt, lag auch er damals krank an dem Widerspruche der Poesie mit der Wirklichkeit, der Natur mit der Bildung.

Allein während die Andern sich in Hamlet'schen Unmuth einsam verzehrten, oder, im besten Falle, den Ausdruck ihres Wesens nur in formlosen, unkünstlerischen Schöpfungen fanden, so dagegen hatte Goethe'n (wie er selbst einmal seinen Tasso sich rühmen läßt) — hatte Goethe'n, sage ich, „ein Gott verliehn zu sagen, was er leide." — Bestimmt, die subjective Richtung unserer Poesie zur Vollendung zu bringen und die verkörperte schöne Persönlichkeit unserer Literatur zu werden, hatte Goethe die Gabe des Schönen, das Talent künstlerischer Gestaltung von der Natur als Mitgift empfangen. Harmonisch, von Schön-

heit erfüllt, wie sein Aeußeres, war auch sein innerstes, geistiges Wesen; jenes Bewußtsein des Schönen, das Lessing sich in mühsamer Arbeit errungen, besaß Goethe als einen unmittelbaren Instinct seiner Natur.

Es giebt von Goethe selbst, mitten aus dieser frühesten, überschwenglichen Epoche, eine Aeußerung über die Form dramatischer Stücke, welche auf eine interessante Weise darthut, wie tief dieses Gefühl des Schönen, Kunstgemäßen in ihm begründet war, und wie schon damals, unter dem wüsten Tumult der Stürmer und Dränger, in Goethe dennoch eine lebendige Ahnung wohnte von jener schönen Form, welche allerdings von keinen äußern Vorschriften abhängig, durch keine äußeren Mittel erreichbar ist, die aber jeder wahrhaft poetische Stoff als nothwendige Eigenschaft, als Seele gleichsam in sich trägt. „Es ist endlich einmal Zeit," heißt es in einem seiner frühesten Aufsätze, „daß man aufgehört hat, über die Form dramatischer Stücke zu reden, über ihre Länge und Kürze, ihre Einheiten, ihren Anfang, ihr Mittel und Ende, und wie das Zeug alle hieß, und daß man nun mehr stracks auf den Inhalt losgeht, der sich sonst so von selbst zu geben schien. Deßwegen giebts doch eine Form, die sich von jener unterscheidet, wie der innere Sinn vom äußern, die nicht mit Händen gegriffen, die gefühlt sein will. Unser Kopf muß übersehen, was ein andrer Kopf fassen kann, unser Herz muß empfinden, was ein andres fühlen mag. Das Zusammenwerfen der Regeln giebt keine Ungebundenheit, und wenn ja das Beispiel gefährlich sein sollte, so ist's doch im Grunde besser, ein verworrenes Stück machen, als ein kaltes." — Also nur besser, obenein nur besser als ein kaltes, ein nüchternes! nicht unbedingt gut, nicht die Verworrenheit, die Formlosigkeit zum Prinzip gemacht, wie von den Stürmern und Drängern geschah!

Dieser Instinct des Schönen, dieses innerliche formale Bewußtsein zeigt sich nun auch in der ersten größeren Schöpfung des Goethe'schen Genius, der ersten, mit welcher Goethe vor die Oeffentlichkeit trat. Man muß, um die Gesetzmäßigkeit zu empfinden, welche, bei aller scheinbaren Formlosigkeit, den Götz von Berlichingen innerlich zusammenhält, dieses Stück in Vergleich bringen mit den gleichzeitigen Erzeugnissen der früher genannten Dichter, eines Lenz, Klinger, Müller u. s. w. Auch hier, in Götz, war Nachahmung Shakespeare's: aber nicht jene sklavische

welche sich darin gefiel, gerade die Absonderlichkeiten, das Unverständliche und Ungeheure des Originals nachzuahmen; auch hier Ungebundenheit der Form, aber nicht Auflösung, nicht Zerstörung; auch hier keine äußere Einheit der Handlung, aber desto mehr innere; auch hier eine Sprache, abweichend von allen bisherigen Mustern, ungeschmückt, kraftvoll, zum Theil unbändig: aber auch diese Sprache noch ist Goethe'sche Sprache! —

Und nun zu diesem Allen die Gewalt des Stoffes, der glückliche Griff, welchen Goethe bei der Wahl seines Helden gethan hatte! Durften wir Lessing's Minna von Barnhelm das erste patriotisch locale Lustspiel nennen, so ist Götz, in universalerem Sinne, die erste patriotische, die erste specifisch deutsche Tragödie.

Zwar waren schon lange vor Goethe einzelne Versuche gemacht worden, die deutsche Geschichte auf die Bühne zu bringen. Schon jener Johann Elias Schlegel, dessen ich neulich unter den entfernteren Angehörigen Gottsched's gedacht, hatte bereits in den vierziger Jahren einen Hermann den Cherusker geschrieben, der von Gottsched als das Muster einer deutschen Tragödie verkündet worden. Und mühete nicht zu derselben Zeit, da Goethe in genialem Wurf den Götz hinschleuderte, Klopstock sich ab, eben jene Urgeschichte des deutschen Heldenthums dramatisch zu verarbeiten? — Goethe selbst hatte im J. 1768 als Student zu Leipzig einer Aufführung jenes Schlegel'schen Herrmann beigewohnt, welche indessen, wie er sagt, sehr trocken ablief. „Ich dachte nach, setzt er hinzu, was man bei so einer Gelegenheit hätte thun sollen. Ich glaubte immer zu sehn, daß solche Stücke in Zeit und Gesinnung zu weit von uns ablägen, und suchte nach bedeutenden Gegenständen in der spätern Zeit, und so war dies der Weg, auf dem ich einige Jahre später zu Götz von Berlichingen gelangte."

Aber in der That auch, was konnte glücklicher sein, als die Wahl dieses Helden, der auf ganz ähnliche Weise, wie die Jugend der siebziger Jahre gegen die Philisterhaftigkeit der damaligen Gesellschaft, so Götz, ein letzter, edelster Ritter, zu Felde liegt gegen das hereinbrechende Pfahlbürgerthum und die elenden Intriguen der Pfaffen und Fürsten? der mit derselben Sicherheit, wie die damalige geniale Jugend, allem

Herkommen und allen vorgeschriebenen Gesetzen gegenüber, sich auf das Recht der eigenen Natur, die Macht der persönlichen Ueberzeugung beruft? Was konnte dem Publikum interessanter sein, als dieser Weißlingen, dieser schwankende, sentimentale, so liebefähige, so liebebedürftige Charakter, dieser Typus maßloser, leidenschaftlicher Subjectivität, der beinahe in allen Jugenddichtungen Goethe's, in Clavigo, Stella rc. wiederkehrt, und in dem wir wohl nicht mit Unrecht ein Bild des Dichters selbst aus der Zeit der Friederiken, der Lotten, der Lili's wiedererkennen? Was konnte das Publikum kräftiger packen, als dieser Bruder Martin, in welchem Goethe kein Bedenken getragen hatte, die damalige religiöse Aufklärung, die Freigeisterei, den Rationalismus der siebziger Jahre auf Luther selbst zu übertragen? Was endlich konnte herzgewinnender sein, als dieser Georg, dieser kecke, lebensfrische Knabe, der keinen andern Wunsch hat, keine andere Sehnsucht kennt, als das Gewühl der Schlacht, das Klirren der Schwerter — eine liebenswürdigste Apotheose jener deutschen Jugend, die sich damals aus der Enge ihrer häuslichen Verhältnisse, aus der Nüchternheit des öffentlichen Daseins gleichfalls heraussehnte nach Kampf und Krieg und thatsächlicher Bewegung?! —

So wurde der Götz überall in Deutschland mit der lautesten Begeisterung aufgenommen. Selbst die wenigen Französischgesinnten, die noch übrig waren, bekamen Respect und wurden nachdenklich vor dieser überraschenden Erscheinung; die Jugend aber, für die er eigentlich bestimmt, aus deren innerstem Herzen er aufgewachsen war, beugte sich dem Dichter des Götz als ihrem Herrn und Meister. —

Für die Theatergeschichte nun ist der Götz, außer seiner Bedeutung als dramatisches Kunstwerk, auch hauptsächlich dadurch merkwürdig, daß durch ihn jene gewaltsame Dramatik der Stürmer und Dränger den Weg fand zu der praktischen Bühne, den theatralischen Darstellungen selbst.

Wir haben schon früher mehrfach gesehen, wie jede neue Richtung unserer dramatischen Literatur von einer entsprechenden Generation von Schauspielern begleitet ward. So dem gelehrten Gryphius'schen Drama gehen die Veltheim'sche Truppe, den Haupt- und Staatsaktionen die

umherziehenden Banden eines Elendsohn, Spiegelberg u. s. w. zur Seite; so an den Charakterlustspielen eines Gellert, Schlegel rc. bildete sich jene Schule vorzüglicher Charakterdarsteller, die sich seitdem durch die ganze Geschichte unsers Theaters hinzieht und als deren früheste Ausgangspunkte ich Ihnen in meiner neulichen Vorlesung die Namen eines Schönemann, Ackermann, Koch anführte; so endlich, wie gleichfalls schon angedeutet, wird das theatralische Seitenstück zu Lessing durch Eckhof gebildet. Erlauben Sie mir, daß ich diesen letzten Vergleich noch durch einige Bemerkungen erläutere; Eckhofs Name ist berühmt, sein Verdienst groß genug, um uns einige Augenblicke bei ihm zu verweilen. —

An Lessing, wie wir gesehen haben, war dies das Auszeichnende, daß er die deutsche Kunst vom Muster der Franzosen zur Einfachheit der Natur selbst zurückführte. Eben dies wird an Eckhof gerühmt: so zwar, daß, wie in Lessings dramatischen Schöpfungen, die künstlerische Besonnenheit, die kritische Mäßigung jederzeit die Oberhand behält, so auch Eckhof am Größten gewesen sein soll in gehaltenen, gemessenen Rollen. „Die Darstellungen", sagt Iffland in einem Aufsatze vom Jahre 1807 (und Iffland stand wohl ein Urtheil hierüber zu, da er selbst noch ein Schüler Eckhofs gewesen, ja unter seiner Leitung das Theater zuerst betreten hatte) „die Darstellungen, worin dieser Künstler am Meisten sich bewährt hat, waren Anstandsrollen, Väter und fein komische Charaktere. Im Fach der Könige und Helden zeigte er sich allerdings seines Namens würdig, doch ließ seine fast kleine Gestalt beim Anfang solcher Rollen etwas zu wünschen übrig, wenn auch die persönliche Würde, die ihm eigen war, bald diesen ersten Eindruck verschwinden ließ."

Es war hienach also Eckhof als Schauspieler dasselbe versagt, was wir auch in Lessings Stücken vergeblich suchen: das eigentlich Heldenhafte, die großartigen historischen Charaktere, der Schwung der eigentlichen, höheren Tragödie. Ganz vorzüglich dagegen soll er in dem Vortrag des prosaischen Dialogs gewesen sein: gerade wie auch die geschickte und glänzende Handhabung dieses Dialogs, die gedrungene, kernige, und doch so feine, so geschliffene prosaische Sprache Lessings zu den hervorstechendsten Eigenschaften dieses Dichters gehört. Endlich,

wie in Lessings Nathan, seinem letzten, reifsten Stücke, das sententiöse, moralisirende Drama der früheren Zeit sich glänzend, zu wahrhaft kunstgemäßer Form, verklärt: so wird auch an Eckhof die außerordentliche Naturwahrheit, die Innigkeit, der Wohllaut gerühmt, mit welchem er alle sententiösen, deklamatorischen Rollen auszustatten wußte. Schröder, ein nicht minder competenter Richter als Iffland, wie dieser ein Schüler, so er selbst noch eine kurze Zeit hindurch ein Genosse, wenn nicht Nebenbuhler Eckhofs (sie spielten Beide, ehe Eckhof im J. 1775 als Mitdirektor des neu entstandenen Hoftheaters nach Gotha ging, auf dem Hamburger Theater neben einander, ja zum Theil abwechselnd dieselben Rollen) Schröder nennt Eckhof „den größten Theaterredner, den wohl je eine Nation gehabt. Wer ihn verstand," sagt er, „vergaß alle körperlichen Mängel über seine unerreichbare Deklamation; sein Kanut, sein Codrus, jede Rolle der herzlichen Empfindung und des verständigen Zuredens, mußte von Kennern und Nichtkennern angestaunt werden." — Lessing selbst in der Dramaturgie, in welcher er mit Urtheilen über die Schauspieler bekanntlich sehr sparsam ist, sagt von ihm: „Dieser Mann mag eine Rolle machen, welche er will, man erkennt ihn in der kleinsten immer noch für den größten Akteur und bedauert, auch nicht zugleich alle übrigen Rollen von ihm sehn zu können. Ein ihm ganz eigenes Talent ist dieses, daß er Sittensprüche und allgemeine Betrachtungen, langweilige Ausbeugungen eines verlegenen Dichters, mit einem Anstande, mit einer Innigkeit zu sagen weiß, daß das Trivialste von dieser Art in seinem Munde Neuheit und Würde, das Frostigste Feuer und Leben erhält." — Eckhof's vorzüglichste Rolle soll der Odoardo in Emilia Galotti gewesen sein: eine Lessing'sche Rolle — und also auch darin wieder jene Uebereinstimmung zwischen dem Dichter und dem Schauspieler, die ich hier nur skizziren konnte, die jedoch bei größerer Ausführlichkeit sich wohl noch genauer begründen ließe. —

Ebendasselbe nun, was Eckhof dem Lessing'schen Drama gewesen war, fand das genialisirende Drama der Stürmer und Dränger, fanden die Jugenddichtungen Goethe's, fand vor Allen Shakespeare in Schröder. — Schröder repräsentirt die Genieperiode unserer Literatur innerhalb der theatralischen Kunst; wie Eckhof der Darsteller der Anstands-

rollen, der Meister der Rhetorik, so Schröder der Darsteller der Leidenschaft. Sein eigenes Leben war in seiner ersten Hälfte voll wüster, abenteuerlicher Fahrten gewesen; jene Zerfahrenheit, jenes geniale Vagabondenthum, das die Dichter der Sturm- und Drangperiode in ihren Büchern schilderten, hatte Schröder praktisch durchlebt. So war es auch mehr als eine äußerliche Reflexion, geschweige denn die Berechnung eines Schauspielers, der auf sogenannte dankbare Rollen, eines Direktors, der auf gute Einnahmen speculirt: es war ein sympathetischer Zug des Herzens, eine tief gehende Uebereinstimmung des Charakters, was ihn der jungen Literatur zuführte.

Namentlich die Bekanntschaft mit Shakespeare hatte den ungeheuersten Eindruck auf Schröder gemacht. Wohl fühlte er, welch unerschöpflicher Reichthum dramatischer Charaktere hier zu heben, welche Fülle künstlerischen Lebens hier zu erwecken war. Noch indessen schien der Versuch, diese Stücke auf die deutsche Bühne zu verpflanzen, zu gewagt, noch der Tritt dieses Giganten zu mächtig, zu zermalmend, sein Anblick zu fremdartig, zu kolossal, als daß man ihn hätte dem großen Publikum gegenüber auf die Bühne bringen dürfen. Noch im J. 1771 wagte Schröder nur in einem kleinen Verein Hamburger Theaterfreunde, welchem auch Brockmann beitrat, der erste Darsteller des Hamlet, von dem ich sogleich des Näheren sprechen werde, seinen Wieland'schen Shakespeare durch gemeinschaftliche Vorlesung sich und seinen Freunden nahe zu bringen.

Dagegen seitdem die Stürmer und Dränger ihre dramatischen Productionen erscheinen ließen, und dadurch eine immerhin verwegene, immerhin schwankende, aber doch eine Brücke zwischen Shakespeare und dem deutschen Publikum geschlagen hatten, so wuchs allmälig auch Schrödern der Muth. Freilich konnte ihm, dem geübten Darsteller, dem erfahrenen Unternehmer, nicht entgehen, welche Gefahr der deutschen Bühne von eben dieser genialen Jugend drohte: die Gefahr nämlich, jene gereinigten, kunstmäßigen Formen, jene ästhetische Höhe und Lauterkeit, welche Lessing ihr erkämpft, einzubüßen, noch ehe sie dieselbe recht besessen, sowie überhaupt, statt ein klarer, treuer Spiegel der Wirklichkeit zu bleiben, sich vielmehr zu verlieren und gleich-

sam festzurennen in eine einseitige literarische Richtung. Allein andrerseits fühlte Schröder sich zu lebhaft von den Schönheiten Shakespeare's ergriffen, zu mächtig beherrschte ihn das Verlangen, das Publikum, seine Kunst, sich selbst an der Darstellung dieser erhabenen Gestalten zu prüfen und aufzurichten, um nicht auch noch diesen Zerrbildern, welche die Lenz, Klinger rc von dem großen britischen Dichter aufstellten, sein Interesse, seine Neigung zuzuwenden; es war wildes Kraut, ohne Zweifel: aber doch solches, das auf edlen Stamm, köstlichen Samen zurückdeutete! Ja so unglaublich es heutzutage, Angesichts unserer gegenwärtigen Theaterdirectionen klingt, denen bekanntlich zwei Verwandlungen in Einem Akt, ein Charakter, der sich nicht sofort in das beliebte Schema des Theateretats einrangiren läßt — oder gar eine entfernte politische Anspielung auf den Kaiser von China mehr als hinlänglich erscheint, ein neues Stück, und ob es im Uebrigen überströmte von Poesie und Kraft und dichterischem Feuer, dennoch ohne Weiteres abzulehnen; wo selbst große Hofbühnen kein Bedenken tragen, bei der Annahme neuer Stücke mehr auf das Interesse der Kasse als der Kunst zu sehen; ja wo diese Bretter, welche (wie man behauptet) die Welt bedeuten, den Anfängen zwar einer neuen dramatischen Epoche beharrlich verschlossen bleiben oder doch nur nach tausend Demüthigungen, tausend Kränkungen des geduldigen Dichters gleichsam nur aus Gnade, nur ausnahmsweise sich öffnen: die erbärmlichsten Spektakelstücke aber, die gemeinsten Speculationen auf die Schaulust oder die zufällige Stimmung des Publikums, mit Pferden, Affen und Kameelen, mit Costümes à la Louis Quatorze, mit Jesuiten und Maitressen dürfen auf eben diesen Brettern triumphirend ihren Einzug halten — warum? Ei nun: weil sie Kasse machen, und weil wir zwar der Oberrechenkammer verantwortlich sind, der Kunst aber sind wir keine Verantwortung schuldig. . . .

So unglaublich, sage ich, es in einer solchen Zeit auch klingt, so ist es dennoch thatsächlich, und verdient, sowohl der Seltenheit wegen als weil es einen Maßstab giebt, wie nah damals dichtende und darstellende Kunst zusammengingen, einen Platz in den Jahrbüchern der deutschen Bühne, daß Schröder nicht nur mit dem Gedanken umging,

die völlig unaufführbaren, völlig verwahrlosten Stücke des mehrfach genannten Lenz zur Aufführung zu bringen, sondern daß er mit einem dieser Stücke (dem Hofmeister) den Versuch sogar wirklich gemacht hat — und das lediglich um des genialen Funkens willen, den er in diesen Stücken allerdings erkannte, und weil er einen Dichter, der bei größerer Mäßigung zu den schönsten Hoffnungen berechtigte, für die wirkliche Bühne zu retten wünschte. — Zwar, werden Sie fragen, was das denn so Besonderes sei? und ob wir es nicht auch heute noch erleben, daß völlig unaufführbare, so zu sagen unmögliche Stücke, aller Erfahrung, selbst allem literarischen Respect, aller ästhetischen Pietät zum Trotz, dennoch zur Aufführung gebracht werden — auf die Gefahr hin, das Publikum völlig irre zu machen und die Bühne, diese Schule der Wahrheit und des Lebens, zu erniedrigen zu einer Schule der Selbsttäuschung und schönthuerischer Verlogenheit?! O ganz gewiß erleben wir's: nur daß dies nicht sind, mit denen Schröder sich beschäftigte, die ersten, herben Knospen einer neuen, entstehenden Literatur, die genialen Verirrungen aufkeimender, sich bildender Talente: — Leichen sind es, blutlose Schatten, die man aus ihren Gräbern heraufbeschwört, den Lebenden den ohnedies schon so karg gemessenen Raum nur noch mehr zu beschränken!

Aber daß wir Schröder und seine reformatorischen Versuche nicht aus dem Auge verlieren! Kaum, daß der Götz erschienen war, so erkannte Schröder auch mit scharfem, praktischem Blick, an die der Dichter selbst nicht gedacht hatte, die Möglichkeit, dieses Stück in Scene zu setzen. Seine Bemühungen glückten; ein Jahr nach der Erscheinung des Stückes, am 24. Oktober 1774, ging der Götz von Berlichingen, zum ersten Male in Deutschland, über die Hamburger Bühne. Reinecke, ein Künstler ersten Ranges, berühmt besonders in den tragischen Rollen jenes Repertoires, welches Schröder so eben im Begriffe war zu bilden, gab den Götz; Brockmann, ausgezeichnet in allen schwankenden, gemischten Charakteren, den Weißlingen; Schröder selbst, da das Personal nicht ausreichte, mit jener edlen Unterordnung, welche die Künstler dieser Zeit, auch die bedeutendsten, auszeichnet, während (wie die Sage behauptet) sie bei den heutigen, auch den unbedeutend

sten, immer seltener werden soll — drei Rollen, darunter den Bruder Martin und den Lerse. — Der Erfolg war so günstig, wie man bei einer so neuen, so bedenklichen, dem bisherigen Geschmack so völlig widersprechenden Unternehmung billiger Weise nur irgend erwarten durfte. Nicht nur daß das Stück in den nächsten vier Wochen denn doch viermal gegeben werden konnte: sondern (worauf es besonders ankam) das Beispiel Hamburgs regte bald auch andere Bühnen an. — So namentlich Berlin, von dessen damaligen Theaterzuständen ich sogleich sprechen werde.

Von allen jedoch die wichtigste Folge dieses glücklichen Resultates war, daß Schröder sich dadurch ermuthigt fühlte, nun auch mit Shakespear'schen Stücken selbst herauszugehen. Freilich mußte er Alles erst dazu schaffen und gewöhnen, die Künstler sowohl wie das Publikum, sogar die Stücke selbst mußte er sich erst dazu schaffen, da die Shakespear'schen Texte, in ihrer ursprünglichen Form, mit den Begriffen der Zeit sowie mit den praktischen Bedürfnissen der Bühne denn doch in allzu offenem Widerspruche zu stehen schienen. — Es ist dies einer von den Punkten, in denen eine spätere Zeit, im bequemen Besitz dessen, was ihre Vorfahren, in mühsamen Versuchen, für sie erworben, dessen ungeachtet über eben diese Vorfahren und ihre Versuche nicht vornehm, nicht aberweise genug urtheilen zu können meint. Was für Anfeindungen, was für Scheltreden hat Schröder nicht erdulden müssen und muß sie noch gegenwärtig erdulden von den allerneuesten, allerjüngsten Kritikern, darum, daß er Shakespeare nicht sogleich vollständig, sondern bearbeitet, mit Veränderungen und Zurichtungen, auf die Bühne gebracht! Der umsichtige, kunstsinnige Director, der große, unerreichte Schauspieler scheint völlig vergessen, er scheint nie existirt zu haben und nur allein Schröder, der Bearbeiter, der Tempelschänder, der mit verwegenen Händen die Unverletzlichkeit Shakespeare's angetastet, ist im Gedächtniß dieser Kritiker geblieben. — Wir wollen die Frage, wie Shakespeare dargestellt werden soll, ob verändert oder unverändert, hier nicht erörtern, schon deshalb nicht, weil wir nur mit einer anderen Frage darauf antworten könnten, der Frage nämlich, wem zu Liebe denn so eigentlich wohl gespielt wird: einer Hand voll Kunstkenner,

einem Häuflein gelehrter Kritiker, die ein eigenthümliches antiquarisches Behagen daran finden, einer Theatervorstellung beizuwohnen just wie vor drittehalbhundert Jahren, im Globus oder im Blackfriarstheater — oder aber um des Volkes willen, der Nation, der ungelehrten, aber empfindungsreichen, lebendigen, naiven Masse, damit sie gepackt, gehoben, ergriffen werde von jenem gewaltigen Strom der Dichtung, welcher Shakespeare's Schöpfungen durchfluthet — wohlgemerkt, seine ganzen! damit sie sich erschüttert fühle und gerührt in den Tiefen ihrer Seele von der Wahrheit dieser Charaktere, von der Gewalt dieser Situationen, von der zerschmetternden — und doch so erhebenden, doch so reinigenden Kraft dieses tragischen Verhängnisses?! Bei kleineren Dichtern, geringeren Talenten wäre das Experiment vielleicht bedenklich: dagegen bei Shakespeare ist es eben ein Beweis jener unerschöpflichen Fülle, jenes ächten und unvergänglichen Lebens, welches in ihm wohnt, daß neue Zeiten, neue Völker ihn umschmelzen, umformen dürfen zu dem ihren, nach ihren Bedürfnissen, ihren Gewöhnungen — und er bleibt doch immer er selbst, immer Shakespeare, immer, wo er sich zeigt, Meister und Muster der Bühne! Nur wer so lebt, lebt wirklich fort; geringere Geister mögen sich balsamiren lassen mit Haut und Haar, mit Lumpen und Lappen: Shakespeare ist groß genug, diese wahre Unsterblichkeit, diese zeugende, wachsende, sich ewig neu gestaltende, zu ertragen! — Was im Einzelnen Schröders Verfahren angeht, so steht die Frage hier eigentlich so, ob der Schröder'sche Shakespeare gegeben werden sollte — oder (da ein anderer damals nicht möglich war) gar kein Shakespeare. Nun und wer hierauf die Antwort noch schuldig bleiben könnte, der müßte auch mit demselben Zug alle Fortschritte, welche die Kunst, die dichtende wie darstellende, an eben diesem Schröder'schen Shakespeare gemacht — er müßte das Entzücken auslöschen und verneinen wollen, mit dem der Schröder'sche Shakespeare zum Mindesten ein Menschenalter hindurch viel hunderttausend Herzen erfüllt hat und hat sie dem neu aufgehenden Lichte zugeführt!

Auch darf man nicht außer Acht lassen, worauf bereits Schröder's Biograph aufmerksam gemacht hat: nämlich daß Schröder

dem Dichter fast bei jeder Darstellung mehr von seinen Schätzen zurückgegeben.

So fand denn am 20. September 1776 die erste Aufführung eines Shakespear'schen Stückes, wiederum zu Hamburg, statt. Schröders Wahl hatte mit richtiger Einsicht dasjenige Stück getroffen, in welchem jene Zeit des Ringens und der krankhaften Sehnsucht, wie bereits erwähnt, ihr vollkommenstes Spiegelbild fand: den Hamlet. Brockmann, der Darsteller des Weißlingen, gab auch den Hamlet, Schröder selbst den Geist. Der Triumph war vollständig, die Wirkung unermeßlich: „Hamlet und Brockmann waren in Hamburg das Tagesgespräch, sie beschäftigten die zeichnenden und bildenden Künste, standen in getriebenem Bildwerk, in Kupferstichen und Münzen vor den Schauläden.“ —

Für Schröder selbst indessen war dies glückliche Resultat nur eine Aufforderung, auf dem günstig betretenen Wege desto rüstiger fortzuschreiten. Schon wenige Wochen später wagte er sich mit Othello hervor. Brockmann war Othello, Schröder selbst Jago. Nichts destoweniger wollte dies Stück, trotz des nach der ersten Aufführung umgeänderten tragischen Ausgangs in einen glücklichen, lange nicht die Wirkung beim Publikum machen, wie Hamlet.

Allein der günstige Erfolg hatte Schröder wohl ermuthigen können; ihn entmuthigen konnte der ungünstige nicht. Alle Vortheile der Praxis, alle Kniffe des erfahrenen Impresario, alle kleinen Vortheile und Künste des Zufalls, endlich und hauptsächlich, als der wahre und eigentliche Sieger in diesem Kampf, alle Schätze seines darstellenden Talentes — mit bewunderungswürdiger Zähigkeit wandte er sie alle Einem Ziele zu: diesem, Shakespeare auf dem deutschen Theater einzubürgern.

Und es gelang ihm — in einer Vollständigkeit, von der wir jetzt, unseren so unendlich reicheren Mitteln zum Spott, kaum eine Ahnung mehr haben. Maß für Maß, die Komödie der Irrungen, Richard der Zweite, Heinrich der Vierte, Macbeth, Viel Lärmen um nichts, die Zähmung der Widerspenstigen — wo in Deutschland werden sie

heutigen Tages noch gegeben? Aber die kurze Frist von vier Jahren (1776—1780) war für Schröder genügend, diese Stücke, nebst den noch erhaltenen, dem Kaufmann von Venedig, König Lear ꝛc. in Scene zu setzen: wozu später, bei seinem Aufenthalt in Wien (1783), auch noch Cymbeline hinzukam. Nur schwer, setzt sein Geschichtschreiber hinzu, habe er sich seines Lieblingstückes, des Julius Cäsar, enthalten: aus demselben Grunde, weshalb er Lessings Nathan nicht aufzuführen gewagt, nämlich weil er sich nicht getraut, diese Stücke nach Würden zu besetzen: ein Motiv, welches jene muntern Genie's, die heutzutage Sophokles, Aeschylus und Aristophanes so kühnlich heraufbeschwören, allerdings wohl nicht begreifen werden.

Die Wirkungen dieser Thätigkeit waren unberechenbar. Hatte schon die Darstellung des Götz Nachahmer auf den deutschen Bühnen gefunden, so machte jetzt Shakespeare von Hamburg aus die Runde durch Deutschland.

Das erste Theater, das ihn aufnahm, war Berlin. Sie erinnern Sich aus meiner neulichen Vorlesung der wechselnden Schicksale, welche das Berliner Theater erfahren hatte und wie die Bemühungen eines Ackermann und Schönemann, ein würdiges Theater herzustellen, an dem durch Hanswurstiaden und Possenspiele verderbten Geschmack des Berliner Publikums zu Grunde gegangen waren. Erst Koch, dem berühmten, auch von mir bereits mehrfach genannten Schauspielunternehmer, der im J. 1771 die Direktion in Berlin übernommen, war es gelungen, unter dem Beirath von Männern wie Rammler, Engel und andere Berühmtheiten der damaligen Berliner Welt, den Geschmack des Publikums einigermaßen zum Bessern zu gewöhnen und ein Theater herzustellen, welches dem hohen Range, den Berlin damals in deutscher Kunst und Wissenschaft einnahm, angemessen war. Nach seinem Tode, seit dem April 1775, war die Direktion an Karl Theophilus Döbbelin gekommen. Döbbelin's Direktion war die längste, welche Berlin bis dahin erlebt; sie dauerte bis 1787 und war ausgezeichnet durch die ersten Darstellungen der ersten Goethe'schen, Schiller'schen, Iffland'schen Stücke, und was die Zeit sonst Bedeutendes oder Interessantes hervorbrachte. Sogar auch mit Lenz' Stücken wurden, dem Beispiel der

dem Dichter fast bei jeder Darstellung mehr von seinen Schätzen zurückgegeben.

So fand denn am 20. September 1776 die erste Aufführung eines Shakespear'schen Stückes, wiederum zu Hamburg, statt. Schröders Wahl hatte mit richtiger Einsicht dasjenige Stück getroffen, in welchem jene Zeit des Ringens und der krankhaften Sehnsucht, wie bereits erwähnt, ihr vollkommenstes Spiegelbild fand: den Hamlet. Brockmann, der Darsteller des Weißlingen, gab auch den Hamlet, Schröder selbst den Geist. Der Triumph war vollständig, die Wirkung unermeßlich: „Hamlet und Brockmann waren in Hamburg das Tagesgespräch, sie beschäftigten die zeichnenden und bildenden Künste, standen in getriebenem Bildwerk, in Kupferstichen und Münzen vor den Schauläden." —

Für Schröder selbst indessen war dies glückliche Resultat nur eine Aufforderung, auf dem günstig betretenen Wege desto rüstiger fortzuschreiten. Schon wenige Wochen später wagte er sich mit Othello hervor. Brockmann war Othello, Schröder selbst Jago. Nichts destoweniger wollte dies Stück, trotz des nach der ersten Aufführung umgeänderten tragischen Ausgangs in einen glücklichen, lange nicht die Wirkung beim Publikum machen, wie Hamlet.

Allein der günstige Erfolg hatte Schröder wohl ermuthigen können; ihn entmuthigen konnte der ungünstige nicht. Alle Vortheile der Praxis, alle Kniffe des erfahrenen Impresario, alle kleinen Vortheile und Künste des Zufalls, endlich und hauptsächlich, als der wahre und eigentliche Sieger in diesem Kampf, alle Schätze seines darstellenden Talentes — mit bewunderungswürdiger Zähigkeit wandte er sie alle Einem Ziele zu: diesem, Shakespeare auf dem deutschen Theater einzubürgern.

Und es gelang ihm — in einer Vollständigkeit, von der wir jetzt, unseren so unendlich reicheren Mitteln zum Spott, kaum eine Ahnung mehr haben. Maß für Maß, die Komödie der Irrungen, Richard der Zweite, Heinrich der Vierte, Macbeth, Viel Lärmen um nichts, die Zähmung der Widerspenstigen — wo in Deutschland werden sie

heutigen Tages noch gegeben? Aber die kurze Frist von vier Jahren (1776—1780) war für Schröder genügend, diese Stücke, nebst den noch erhaltenen, dem Kaufmann von Venedig, König Lear rc. in Scene zu setzen: wozu später, bei seinem Aufenthalt in Wien (1783), auch noch Cymbeline hinzukam. Nur schwer, setzt sein Geschichtschreiber hinzu, habe er sich seines Lieblingsstückes, des Julius Cäsar, enthalten: aus demselben Grunde, weshalb er Lessings Nathan nicht aufzuführen gewagt, nämlich weil er sich nicht getraut, diese Stücke nach Würden zu besetzen: ein Motiv, welches jene muntern Genie's, die heutzutage Sophokles, Aeschylus und Aristophanes so kühnlich heraufbeschwören, allerdings wohl nicht begreifen werden.

Die Wirkungen dieser Thätigkeit waren unberechenbar. Hatte schon die Darstellung des Götz Nachahmer auf den deutschen Bühnen gefunden, so machte jetzt Shakespeare von Hamburg aus die Runde durch Deutschland.

Das erste Theater, das ihn aufnahm, war Berlin. Sie erinnern Sich aus meiner neulichen Vorlesung der wechselnden Schicksale, welche das Berliner Theater erfahren hatte und wie die Bemühungen eines Ackermann und Schönemann, ein würdiges Theater herzustellen, an dem durch Hanswurstiaden und Possenspiele verderbten Geschmack des Berliner Publikums zu Grunde gegangen waren. Erst Koch, dem berühmten, auch von mir bereits mehrfach genannten Schauspielunternehmer, der im J. 1771 die Direktion in Berlin übernommen, war es gelungen, unter dem Beirath von Männern wie Rammler, Engel und andere Berühmtheiten der damaligen Berliner Welt, den Geschmack des Publikums einigermaßen zum Bessern zu gewöhnen und ein Theater herzustellen, welches dem hohen Range, den Berlin damals in deutscher Kunst und Wissenschaft einnahm, angemessen war. Nach seinem Tode, seit dem April 1775, war die Direktion an Karl Theophilus Döbbelin gekommen. Döbbelin's Direktion war die längste, welche Berlin bis dahin erlebt; sie dauerte bis 1787 und war ausgezeichnet durch die ersten Darstellungen der ersten Goethe'schen, Schiller'schen, Iffland'schen Stücke, und was die Zeit sonst Bedeutendes oder Interessantes hervorbrachte. Sogar auch mit Lenz' Stücken wurden, dem Beispiel der

Hamburger Bühne folgend, in Berlin Versuche gemacht: freilich mit keinem glücklicheren Erfolge als dort.

Bei Weitem wichtiger und erfolgreicher war es, daß unter der neuen Döbbelin'schen Direktion auch Shakespeare zum ersten Mal über die Berliner Bühne ging. Auch hier war es Hamlet, der den Reigen eröffnete; auch hier Brockmann, welcher, bei Gelegenheit eines Gastspieles im J. 1777, Shakespeare den ersten Beifall eines Berliner Publikums erwarb. Bloß in der einen Rolle des Hamlet trat Brockmann in wenigen Wochen zwölfmal auf, man prägte eine Medaille auf ihn, ja das Publikum ehrte ihn, den Ersten, welchem dies bis dahin auf der Berliner Bühne überhaupt widerfahren, durch öffentlichen Hervorruf. — Das Jahr darauf gastirte Schröder in Berlin. Auch sein Repertoire bestand vornämlich in Shakespear'schen Rollen; viermal, an vier auf einanderfolgenden Abenden, gab er den Falstaff, zweimal den Lear, sechsmal den Hamlet: wie denn überhaupt an die Gastspiele und Kunstreisen dieser beiden Darsteller, Brockmann's, hauptsächlich aber Schröder's, die Ausbreitung Shakespeare's auf den deutschen Theatern geknüpft ist. In Wien (wo Schröder in den nächsten Jahren engagirt war, ohne jedoch diejenige Reform sei es des Repertoires, sei es der darstellenden Kunst selbst, deren es hier dringend bedurfte, durchsetzen zu können, weshalb sein Aufenthalt auch nur von kurzer Dauer war: 1781—1785), ebenso in München, Mannheim rc. wurde Shakespeare durch Schröder eingeführt. Ja wie sein Biograph sehr richtig bemerkt, so gewann er selbst seinen Ruf als der erste deutsche Schauspieler seiner Zeit erst durch und in Shakespeare. —

Doch schon ist es Zeit, daß wir von dieser Geschichte der Aufführungen zurücklenken zur Geschichte der dramatischen Literatur. Die bedeutendste Erscheinung in diesem Felde blieb auch für die nächsten Jahre noch Goethe. Derselbe schenkte, unmittelbar nach dem Götz, dem deutschen Theater einige Stücke, bei denen er hauptsächlich das Bedürfniß der Bühne und die praktische Aufführbarkeit im Auge gehabt zu haben scheint. Er selbst hat noch in späterer Zeit sich gerühmt, damals in einem gewissen Zuge (wie er es nennt) dramatischer Production gewesen zu sein, so daß er mit Leichtigkeit jährlich fünf bis

sechs Stücke geschrieben haben würde, genug also, in kurzer Zeit ein ganz neues Repertoire zu schaffen. Indeß will uns dünken, als ob Goethe selbst die Leichtigkeit seiner Production hiebei ein wenig überschätzt habe, indem auch von den eben erwähnten Stücken, Clavigo, Stella, die Geschwister, im Grunde nur das erste einen dauernden Effect zu erzielen und sich auf dem Theater zu erhalten gewußt hat; die Stella wurde in Berlin sogar, unter dem Einfluß einer Partei, welche schon nicht die Zeit erwarten konnte, wo sie sich des Regimentes offen bemeistern durfte, als ein unanständiges, freigeistiges Stück verboten. — Von dieser Zeit an zog Goethe sich auf längere Jahre von dem Theater zurück, oder doch wenigstens von der öffentlichen, praktischen Bühne. Noch liebte er zwar die dramatische Form: aber theils, wie im Prometheus, dem Triumph der Empfindsamkeit, den Anfängen des Faust, die in eben diesen Jahren entstanden, benutzte er dieselbe bloß als Form, ohne irgend welche Rücksicht auf die wirkliche Bühne, theils, wie in seinen Fastnachtschwänken, hatte er nur jene kleine Liebhaberbühne im Auge, welche, nach dem großen Schloßbrand zu Weimar, der auch das dortige Theater zerstört hatte, an dem geistreichen, ächt menschlichen Hofe Karl August's blühte, und der, als der Grundlage des späteren, so überaus reichen und fruchtbaren Weimarischen Theaterlebens, eine flüchtige Erwähnung an dieser Stelle wohl zukommen mochte. —

In dieser Zeit, während Goethe das Theater theils den Nachahmern des Götz, die es mit klirrenden Schwertern, mit vollen Humpen, Vehmrichtern und altdeutscher Biederkeit erfüllten, theils der industriellen Fertigkeit zahlreicher dichtender Schauspieler überließ, tauchte von Süden her ein neues dramatisches Gestirn empor: ein Gestirn, dessen Glanz in Kurzem den ganzen Theaterhorizont erfüllen sollte, wenn auch zuerst mehr mit glänzendem, als wärmendem, belebendem Strahl — Schiller, dessen Räuber im J. 1781 in Druck erschienen. Ich darf über diese frühesten Schiller'schen Produkte an dieser Stelle um so kürzer sein, als dieselben, was ihr ästhetisches Verdienst angeht, den Standpunkt der im Eingang meiner Vorlesung charakterisirten Sturm- und Drangperiode, als deren letzte, gewaltige Nachklänge wir sie zu be-

trachten haben, in der That kaum überschreiten: mit dem Unterschiede nur, daß, wenn jene Stücke nur gegen einzelne Gebrechen, einzelne Modethorheiten, — und noch Geringeres in der damaligen Zeit Opposition machten, es bei Schiller, gemäß dem politischen Elemente, welches diesen erhabenen Dichter von früh auf erfüllte, vielmehr die Gesammtheit des öffentlichen Daseins, der gesammte Zustand der damaligen Welt, der ganze feudalistische Staat des achtzehnten Jahrhunderts ist, gegen den die Opposition des jungen Dichters sich erhebt. Eine der frühesten Ausgaben der Räuber zeigt auf dem Titelblatt einen aufsteigenden Löwen, mit dem Motto: in tyrannos — gegen die Tyrannen! — Eben diese politische Färbung durchdringt auch den Fiesko, den der Dichter selbst als ein „republikanisches Trauerspiel, ein Gemälde des gestürzten Ehrgeizes" bezeichnete. Auch in Kabale und Liebe greift das politische Element, in der Schilderung des verderbten, unsittlichen Hoflebens und seiner vernichtenden Einwirkung auf alle bürgerliche Tugend und Sitte — auch in Kabale und Liebe, sag' ich, greift dies politische Element tief in jene kleine familienhafte Welt, welche den nächsten Gegenstand dieses Trauerspieles bildet. —

Auch Schiller nun, wie bisher noch jede bedeutende neue Richtung unserer dramatischen Literatur, hatte schon damals ein Theater neben sich, das gleichsam sein Repräsentant war: ein Theater, meine ich, welches die literarische Stellung des Dichters der Hauptsache nach in der Theaterwelt wiederholt. Dies war die Mannheimer Bühne, die von jetzt an gleichfalls einen Platz in der Theatergeschichte einnimmt.

Die frühste Geschichte des Mannheimer Theaters ist die allgemeine Geschichte aller Hof- und Residenzbühnen; es ist der höfische Luxus, der sie gründet, Ballete, Opern und Festspiele sind die Kunstleistungen, welche sie einweihen. Auch in Mannheim hatte seit Anfang der vierziger Jahre ein prächtiges Opernhaus bestanden, von dem indessen nur bei besonderen Hoffeierlichkeiten, zu italienischen Opern und dergleichen, Gebrauch gemacht worden war. Die erste deutsche Schauspielergesellschaft, wenigstens die erste, deren Gedächtniß aufbewahrt worden ist, kam erst 1775 unter der Direction eines gewissen Marchand nach Mannheim. Sie erwarb sich den Beifall des damaligen Kurfürsten,

Carl Theodor, der nicht nur ein eigenes Haus für sie erbaute, sondern auch die Truppe selbst als Hofschauspielergesellschaft in seine Dienste nahm. Als Carl Theodor sodann im J. 1778 zur bairischen Kurwürde gelangte, und in Folge dessen seine Residenz von Mannheim nach München verlegte, so ließ er, um das Mannheimer Publikum doch nicht mit Einem Male aller Vortheile und Annehmlichkeiten zu berauben, welche aus der Anwesenheit einer fürstlichen Hofhaltung für den großen Haufen hervorzugehen pflegen, sein Hoftheater in Mannheim zurück. Dies war für die Entwicklung der Mannheimer Bühne ein überaus günstiger Umstand, indem dieselbe dadurch, neben den materiellen Vortheilen eines Hoftheaters, zugleich alle geistige Freiheit einer selbständigen, rein künstlerischen Bühne genoß. Die oberste Direction hatte der Freiherr von Dalberg, ein gebildeter, in den schönen Künsten dilettirender Cavalier, die technische Leitung Seyler: ebenderselbe, der mit der berüchtigten Hamburger Unternehmung vom J. 1767, von der ich Ihnen in der neulichen Vorlesung gesprochen, so unglücklich debütirt. Seitdem jedoch, in Folge mannigfacher Erfahrung und eines bewegten Wanderlebens, hatte er sich zu einem Principal herangebildet, dessen praktischer Erfahrung sowie feinem, künstlerischem Sinne selbst ein so scharfer Richter wie Iffland alle Gerechtigkeit widerfahren läßt. Seyler's Gattin war die berühmte Sophie Friederike, geborene Sparmann, verehelichte Hensel, unter welchem Namen sie schon zu Lessings Zeit die Zierde der damaligen Hamburger Bühne gewesen war, und von der schon damals in der Dramaturgie gerühmt ward, „daß kein Wort aus ihrem Munde auf die Erde falle. Was sie sagt, fährt Lessing fort, hat sie nicht gelernt, es kommt aus ihrem eigenen Kopfe, aus ihrem eigenen Herzen; sie mag sprechen oder nicht sprechen, ihr Spiel geht ununterbrochen fort" — ein Lob also, das nicht größer sein kann, zumal wenn es aus dem Munde eines Lessing kommt. — Bald wurde zu diesem verheißungsreichen Anfang durch einen glücklichen Zufall eine Masse vorzüglichster Kräfte hinzugefügt. Der Herzog von Gotha, ein so gebildeter wie launischer Herr, der mehre Jahre hindurch unter Eckhofs Leitung ein vorzügliches Theater besessen hatte, ließ dasselbe plötzlich im J. 1779, bald nach Eckhof's Tode, man

wußte nicht, aus welchen Gründen, auseinandergehen. Der größere Theil der Gesellschaft, Iffland, Böck, Beil, Beck ꝛc. wurde nun von Dalberg nach Mannheim berufen, wo sie, durch keine höfische Rücksicht beengt, zu keinen höfischen Zwecken mißbraucht, in freiem, schönem Kunststreben, einen Verein bildeten, der sich dreist dem Besten zur Seite stellen durfte, was das damalige deutsche Theater besaß.

Diese Kräfte nun waren es, durch welche im Juni 1782 Schiller's Erstlingsproduct, die Räuber, zur Aufführung kam. Es ist bekannt, welchen Eindruck diese Darstellung auf den Dichter selbst, der ihr heimlich beigewohnt, machte, und wie sehr namentlich Iffland als Franz Moor auf ihn wirkte. Ich glaube, schrieb Schiller einige Tage später an Dalberg, wenn Deutschland einst einen dramatischen Dichter in mir findet, so muß ich die Epoche von der vorigen Woche zählen.

Allein eben so bekannt ist auch der Conflict, in welchen Schiller in Veranlassung der Räuber, wie auch seiner heimlichen Reise nach Mannheim mit seinem Fürsten gerieth. Genöthigt, zwischen der Gunst des Herzogs von Würtemberg und dem Dienst der dramatischen Muse zu wählen, zerriß er, wie ehemals in einem ähnlichen Falle Lessing gethan, alle Bande und warf sich dem Theater leidenschaftlich, gleich einer Geliebten, in die Arme. Das Publikum, heißt es in der Ankündigung der Thalia, eines Theaterjournals, welches Schiller in Mannheim, woselbst Dalberg ihn als Theaterdichter angestellt hatte, herausgab: das Publikum ist mir jetzt Alles: mein Studium, mein Souverain, mein Vertrauter.

Allein auch für ihn blieben die Täuschungen nicht aus, so wenig, wie ehedem für Lessing in Hamburg. Weder das Mannheimer Publikum, welches den Fiesko (1784) beinahe durchfallen ließ, noch Dalberg hielten, was Schiller von ihnen gehofft. — Unmuthig verließ er die Mannheimer Bühne; er begab sich nach Sachsen und verlebte daselbst, fern von der Bühne, versenkt in philosophische und historische Arbeiten, einige einsame, geräuschlose Jahre: Jahre der Sammlung und der innern, künstlerischen Läuterung, deren Spuren schon im Don Carlos, dem einzigen Stücke, das er in dieser Zeit produzirte, sichtbar werden und aus denen er endlich in vollkommener männlicher Kraft, der Dichter des Wallenstein, hervorging.

Denselben Durchgang, verschieden freilich nach der Persönlichkeit beider Dichter, den Durchgang von der ersten jugendlichen Wildheit zu der Reinheit und der klassischen Strenge griechischer Formen, machte um dieselbe Zeit Goethe durch seinen Aufenthalt in Italien; dieselbe künstlerische Wiedergeburt, welche sich Schiller in mühsamer, philosophischer Arbeit errang, fiel Goethen, diesem Liebling der Götter, aus der Bläue des hesperischen Himmels mühlos zu. — Wie sodann, nachdem beide Dichter in Jena persönlich zusammengetroffen waren, das Theater das vorzüglichste Feld ihrer gemeinsamen Thätigkeit ward, und wie namentlich die Weimar'sche Bühne sich durch sie zur Musterbühne Deutschlands, einer wahrhaft idealen, wahrhaft künstlerischen Bühne erhob: hievon sowie von der Reaction Iffland's und Kotzebue's und den übrigen wechselvollen Schicksalen unsers Theaters während des laufenden Jahrhunderts in der nächsten Vorlesung.

Anmerkungen.

Zu pag. 320: der bekanntlich einem Klinger'schen Schauspiel von 1775 entlehnt ist. Klinger's Sturm und Drang gehört zu den (nicht eben seltenen) Büchern unserer Literatur, welche, wiewohl sie in Aller Munde sind, doch nur von außerordentlich Wenigen wirklich gekannt werden. Auch ist es heutigen Tages gar nicht mehr so leicht, seine Bekanntschaft zu machen. Außer der Baseler Ausgabe von 1780 ist es nur in dem „Theater" von 1786, Bd. II. wieder abgedruckt; in alle späteren Gesammtausgaben der Klinger'schen Werke hat es keine Aufnahme gefunden, selbst die neueste von 1844 hat es ausgeschlossen. Mit Unrecht, dünkt uns: indem es, wenn auch nicht seiner ästhetischen, doch ganz gewiß seiner literarhistorischen Bedeutung nach unter die wichtigsten Denkmäler jener Epoche gehört: und sollte man es daher nicht so ganz verschwinden lassen, wie es gegenwärtig geschieht. Auch unsere literarhistorischen Hand- und Lehrbücher gehen zumeist sehr leichten Fußes darüber hinweg. Am Ausführlichsten ist auch hier noch wieder Gervinus IV, 585: wennschon seine Bezeichnung „als einer grellen Darstellung schottischen Familienhasses", eines „Gegenstücks zu Romeo und Julie" bei denen, die das Stück selbst nicht zur Hand haben, leicht sehr falsche Vorstellungen erwecken dürfte. — Unter diesen Umständen halte ich es nicht ungeeignet, hier einige ausführlichere Auszüge aus gedachtem Stücke zu geben: ein zweckmäßiger Schluß zugleich der dramatischen Bruchstücke und Proben, welche in diesen Anmerkungen mitgetheilt worden sind und deren der Leser jetzt, wo die Vorlesungen in eine Epoche unserer Literatur-

geschichte getreten sind, von der jeder Gebildete ohne Weiteres die unmittelbarste Kenntniß besitzt, füglich entbehren kann. —

Zuerst also eine kurze Angabe des Inhalts (nach dem oben erwähnten Abdruck im Theater II, 263—372).

Zwei schottische Lords, Berkeley und Bushy, sind, man weiß nicht recht eigentlich wodurch und weshalb, in Feindschaft mit einander gerathen. Bushy hat den Berkeley, „blos weil er fetter stund als Bushy" (p. 273) mit Hilfe eines gewissen Hubert nächtlich überfallen, sein Schloß zerstört, ihn selbst mit den Seinen verjagt; wobei Berkeley's Sohn Harry verschwunden ist. Der Vater selbst mit seiner Tochter Carolina, einer Schwester Lady Katharina, einer jungen Nichte Luise hat sich in die amerikanischen Colonieen geflüchtet; er ist Officier geworden und „führt Krieg." Im Uebrigen geht sein ganzes Sinnen und Trachten nur auf Rache gegen Bushy; allein wie sie befriedigen? wie ihn erreichen? So verzehrt er sich in ohnmächtig kindischer Wuth; man könnte sagen, Schmerz und Leidenschaft hätten ihn wahnsinnig gemacht, wenn nicht Wahnsinn der — allgemeine Charakter aller Personen dieses Schauspiels wäre. —

Nun beginnt das Stück. Drei junge Edelleute, auf abenteuerlichen Fahrten, sind so eben nach Amerika gekommen: Wild, der eigentliche Stürmer und Dränger, der mit dem „tollen Herzen", der rasend Leidenschaftliche, Sentimentale, Schwärmerische, Glühende, Verzehrende, der das Fleisch seiner Feinde fressen möchte (p. 343), der eigentliche Heros, der vollkommne Mann im Sinne der damaligen Jugend — La Feu, der Phantast, der Mann der Illusionen, der ewig nur in Träumen lebt, nur in Träumen glücklich ist — Blasius, der Blasirte, den nichts mehr ergreift noch rührt noch freut, dem Alles gleich ist, der bloß ewig Langeweile hat. Wild will Kriegsdienste nehmen; sie machen Besuch beim alten Berkeley, wobei der Phantast La Feu sich sofort in die alte, duennenhafte Katharina verliebt, Blasius dagegen alle Koketterieen der schönen, leichtfertigen Luise von sich abprallen läßt. Und Wild? Nun natürlich verliebt der sich in Carolinen, die Tochter Berkeley's — oder vielmehr sie haben sich schon längst geliebt, indem Wild von Carolinen sofort als der kleine Carl Bushy erkannt wird, der Sohn ihres Verfolgers und Todfeindes, an dem sie jedoch ehedem, zur Zeit des guten Vernehmens, schon immer einen angehenden Verehrer und Beschützer gehabt hat. In diesem Glück des Wiedersehns werden die Liebenden von Carolinens Vater, dem alten Berkeley, überrascht. Minder scharfsichtig, als das Auge der Liebe, erkennt er den Sohn seines Feindes nicht, läßt sich vielmehr zu großer Befriedigung von Wild erzählen, daß auch den alten Bushy sein Schicksal ereilt habe: beim König in Ungnade gefallen (wodurch, erfährt man wieder nicht), hat er, sammt seinem Spießgesellen Hubert, landflüchtig werden müssen, Niemand wisse wohin; auch sein Sohn Karl sei verschollen. Aus Dankbarkeit für diese Nachrichten verschafft der alte Berkeley dem Wild eine Stelle als Volontair bei der Armee Nun plötzlich tritt eine neue Figur auf: Boyet, Seekapitain, eine Art Oger, ein Ungethüm, das um sich schlägt und beißt. Er hat einen Mohrenknaben bei sich, dessen Vater er einmal Leben und Freiheit gerettet: dafür hängt der Mohr ihm mit abgöttischer Liebe an, namentlich dient er ihm in müßigen Stunden durch Kneipen, Haarzerren, Prügeln ꝛc. zu gemüthlicher Erheiterung. Boyet wohnt in demselben Gasthof mit Wild; kaum daß er ihn erblickt, so erkennt er in ihm einen gewissen Gegner, mit dem, weil er ihm zu-

wider ist, weil er „für ihn ein so krötenmäßiges fatales Ansehen hat, weil, wenn er ihn sieht, seine Nerven zucken, als wenn ihm einer den widrigsten Laut in die Ohren brüllte“ (p. 318) er schon dreimal auf Tod und Leben gestanden hat. Auch fordert er ihn sogleich aufs Neue zum Zweikampf. Inzwischen hat die Liebelei zwischen La Feu und Katharina ihren Fortgang genommen; La Feu verräth seiner Dame Wild's eigentlichen Namen, die nun nichts Eiligeres zu thun hat, als den alten Berkeley davon in Kenntniß zu setzen. Aber auch vom Seekapitain Boyet bekommt der alte Herr einen Besuch — und diesmal sieht er schärfer: . . „Harry! mein Sohn!“ Und wie selten eine Freude allein kommt, so erzählt der Kapitain auch seinem Vater, daß er auf seinen Seezügen den alten Bushy mit Hubert getroffen; sie sind in seine Gewalt gerathen und von ihm, zu entsetzlichster Rache, bei furchtbarem Sturmwetter auf offener See ausgesetzt worden. Wild, oder vielmehr Karl Bushy, der die Erzählung des Kapitains mitangehört, geräth, wie begreiflich, über diese Behandlung seines Vaters in die äußerste Wuth. Schon wollen die beiden Gegner sich zerfleischen, als der alte Berkeley mit dem Vorschlag dazwischen tritt, erst alle zusammen ein bischen „in den Krieg zu gehen.“ Dies wird angenommen. Anfang des fünften Aktes kommen sie aus der Schlacht zurück, der Kapitain ist verwundet worden, die Schlacht selbst jedoch gewonnen und zwar lediglich durch Wild's Tapferkeit. Dennoch soll eben das Duell zwischen ihm und dem Kapitain vor sich gehen — als der Mohr gelaufen kommt und bekennt, daß er den Kapitain getäuscht, der alte Bushy und Hubert seien gar nicht wirklich ausgesetzt, vielmehr aus Mitleid in ein Versteck des Schiffes gerettet und mit hieher gebracht worden. Natürlich geht nun Alles aufs Schönste zu Ende: Bushy und Berkeley versöhnen sich, Wild und Caroline werden ein Paar, La Feu und Katharina ebenso — und Blasius und Luise vermuthlich gleichfalls. —

Jetzt einige Proben aus dem Stücke selbst:

Erster Aufzug.

Erster Auftritt.

(Zimmer im Gasthofe.)

Wild. La Feu. Blasius. (treten auf in Reisekleidern.) (hernach) der Wirth.

Wild. Heyda! nun einmal in Tumult und Lermen, daß die Sinnen herumfahren wie Dachfahnen beym Sturm. Das wilde Geräusch hat mir schon so viel Wohlseyn entgegen gebrüllt, daß mir's würklich anfängt ein wenig besser zu werden. So viel hundert Meilen gereiset, um dich in vergessenden Lermen zu bringen — Tolles Herz! du sollst mirs danken! Ha! tobe und spanne dich dann aus, labe dich im Wirrwar! — Wie ists Euch?

Blasius. Geh zum Teufel! Kommt meine Donna nach?

La Feu. Mach dir Illusion, Narr! es sollt mir nicht fehlen, sie von meinem Nagel in mich zu schlürfen, wie einen Tropfen Wasser. Es lebe die Illusion! — Ey! ey, Zauber meiner Phantasie, ich wandle in den Rosengärten von Phillis Hand geführt —

Wild. Stärk dich Apoll, närrischer Junge!

La Feu. Es soll mir nicht fehlen, das schwarze verrauchte Haus gegen über, mit samt dem alten Thurm, in ein Feenschloß zu verwandlen. Zauber,

Zauber Phantasie! — (lauschend) Welch liebliche geistige Symphonieen treffen mein Ohr? — — Beym Amor! ich will mich in ein alt Weib verlieben, in einem alten, baufälligen Haus wohnen, meinen zarten Leib in stinkenden Mistlaken baden, bloß um meine Phantasie zu scheren. Ist keine alte Hexe da, mit der ich scharmiren könnte? Ihre Runzeln sollen mir zu Wellenlinien der Schönheit werden; ihre herausstebende schwarze Zähne, zu marmornen Säulen an Dianens Tempel; ihre herabhangende lederne Zitzen, Helenens Busen übertreffen. Einen so aufzutrocknen, wie mich! — He meine phantastische Göttin! — Wild, ich kann dir sagen, ich hab mich brav gehalten die Tour her. Hab Dinge gesehen, gefühlt, die kein Mund geschmeckt, keine Nase gerochen, kein Aug' gesehen, kein Geist erschwungen —

Wild. Besonders wenn ich dir die Augen zuband. Ha! Ha!

La Feu. Zum Orkus! du Ungestüm! — Aber sag' mir nun auch einmal, wo sind wir in der würklichen Welt jetzt? In London doch?

Wild. Freylich. Merktest du denn nicht, daß wir uns einschifften? Du warst ja Seekrank.

La Feu. Weiß von allem nichts, bin an allem unschuldig. Lebt denn mein Vater noch? Schick doch einmal zu ihm, Wild, und laß ihm sagen, sein Sohn lebe noch. Käme so eben von den Pyrenäischen Gebürgen aus Friesland. Weiter nichts.

Wild. Aus Friesland? —

La Feu. In welchem Viertel der Stadt sind wir dann?

Wild. In einem Feenschloß, la Feu. Siehst du nicht den goldnen Himmel? die Amors und Amouretten? die Damen und Zwergchen?

La Feu. Bind mir die Augen zu! (Wild bindet ihm zu) Wild! Esel! Wild! Ochse! nicht zu hart! (Wild bindet ihn los) He! Blasius, lieber bissiger, kranker Blasius, wo sind wir?

Blasius. Was weiß ich.

Wild. Um euch auf einmal aus dem Traum zu helfen, so wißt, daß ich euch aus Rußland nach Spanien führte, weil ich glaubte, der König fange mit dem Mogol Krieg an. Wie aber die Spanische Nation träge ist, so wars auch hier. Ich packte euch also wieder auf, und nun seyd ihr mitten im Krieg in Amerika. Ha laßt michs nur recht fühlen auf Amerikanischem Boden zu stehn, wo alles neu, alles bedeutend ist. Ich trat ans Land — O! daß ich keine Freude rein fühlen kann!

La Feu. Krieg und Mord! o meine Gebeine! o meine Schutzgeister! — So gieb mir doch ein Feenmährchen! o weh mir!

Blasius. Daß dich der Donner erschlüg, toller Wild! was hast du wieder gemacht? Ist Donna Isabella noch? He! willst du reden? meine Donna!

Wild. Ha! Ha! Ha! du wirst ja einmal ordentlich aufgebracht.

Blasius. Aufgebracht? Einmal aufgebracht? Du sollst mir's mit deinem Leben bezahlen, Wild! Was? bin wenigstens ein freyer Mensch. Geht Freundschaft so weit, daß du in deinen Rasereyen einen durch die Welt schleppst wie Kuppelhunde? Uns in die Kutsche zu binden, die Pistole vor die Stirn zu halten, immer fort, klitsch! klatsch! In der Kutsche essen, trinken, uns für Rasende auszugeben. In Krieg und Getümmel von meiner Passion weg, das einzige was mir übrig blieb —

Wild. Du liebst ja nichts, Blasius.

Blasius. Nein, ich lieb' nichts. Ich hab's so weit gebracht, nichts zu lieben, und im Augenblick alles zu lieben, und im Augenblick alles zu vergessen. Ich betrüg alle Weiber, dafür betrügen und betrogen mich alle Weiber. Sie haben mich geschunden und zusammen gedrückt, das Gott erbarm! Ich hab' alle Figuren angenommen. Dort war ich Stutzer, dort Wildfang, dort tölpisch, dort empfindsam, dort Engelländer, und meine größte Conquette machte ich, da ich nichts war. Das war bey Donna Isabella. Um wieder zurück zu kommen — deine Pistolen sind geladen —

Wild. Du bist ein Narr, Blasius, und verstehst keinen Spaß.

Blasius. Schöner Spaß dies! Greif zu! ich bin dein Feind den Augenblick.

Wild. Mit dir mich schießen? Sieh, Blasius! ich wünschte jetzt in der Welt nichts als mich herum zu schlagen, um meinem Herzen einen Lieblings-Schmaus zu geben. Aber mit dir? Ha! Ha! (hält ihm die Pistole vor) Sieh ins Mundloch und sag, ob dirs nicht größer vorkommt als ein Thor in London? Sey gescheid, Freund! Ich brauch und lieb' euch, und ihr mich vielleicht auch. Der Teufel konnte keine größre Narren und Unglücksvögel zusammen führen, als uns. Deswegen müssen wir zusammen bleiben, und auch des Spaßes halben. Unser Unglück kommt aus unserer eigenen Stimmung des Herzens, die Welt hat dabey gethan, aber weniger als wir.

Blasius. Toller Kerl! ich bin ja ewig am Bratspieß.

La Feu. Mich haben sie lebendig geschunden, und mit Pfeffer eingepökelt. — Die Hunde!

Wild. Wir sind nun mitten im Krieg hier, die einzige Glückseligkeit, die ich kenne, im Krieg zu seyn. Genießt der Scenen, thut was ihr wollt.

La Feu. Ich bin nicht für'n Krieg.

Blasius. Ich bin für nichts.

Wild. Gott mach' Euch noch matter! — Es ist mir wieder so taub vorm Sinn. So gar dumpf. Ich will mich über eine Trommel spannen lassen, um eine neue Ausdehnung zu kriegen. Mir ist so weh wieder. O könnte ich in dem Raum dieser Pistole existiren, bis mich eine Hand in die Luft knallte. O Unbestimmtheit! wie weit, wie schief führst du den Menschen!

Blasius. Was soll's aber hier am Ende noch werden?

Wild. Daß Ihr nichts seht! Um aus der gräßlichen Unbehaglichkeit und Unbestimmtheit zu kommen, mußt' ich fliehen. Ich meinte die Erde wankte unter mir, so ungewiß waren meine Tritte. Alle gute Menschen, die sich für mich interessirten, hab ich durch meine Gegenwart geplagt, weil sie mir nicht helfen konnten. —

Blasius. Sag lieber, nicht wollten.

Wild. Ja, sie wollten. Ich mußte überall die Flucht ergreifen. Bin alles gewesen. Ward Handlanger um was zu seyn. Lebte auf den Alpen, weidete die Ziegen, lag Tag und Nacht unter dem unendlichen Gewölbe des Himmels, von den Winden gekühlt und von innerm Feuer gebrannt. Nirgends Ruh, nirgends Rast. Die Edelsten aus Engelland irren verlohren in der Welt. Ach! und ich finde die Herrliche nicht, die einzige, die da steht. — Seht, so strotze ich voll Kraft und Gesundheit, und kann mich nicht aufreiben. Ich will die Kampagne hier mitmachen, als Volontair, da kann sich meine Seele ausrecken,

und thun sie mir den Dienst, und schießen mich nieder, gut dann! Ihr nehmet meine Baarschaft, und zieht. rc.

*

Aufzug III.

Dritter Auftritt.

See-Kapitain Boyet. Wirth. Vorige. Der Mohr.

Wirth. Was befehlen Sie, Sir?

Kapitain. Nichts! Nichts, als daß Sie weggehen sollen.

La Feu. (sitzt und schreibt in Ekstase.)

Kapitain. (zu seinen Leuten.) Geht ihr alle beyseit! Kleiner Junge bleib hier! Nu süßer Knabe!

Mohr. Rauher Kapitain, was willst du?

Kapitain. Willst du dich noch für mich todtschießen lassen?

Mohr. Hier steh ich schon, guter Kapitain. Du hast mir aber weh gethan! Bey den Göttern! Du bist manchmal so toll wie der Tyger, du Seekrebs! — Sieh, auf meinem Rücken liegen Beulen wie meine Faust, harter Kapitain!

Kapitain. Weil ich dich lieb hab, Affe!

Mohr. (seine Stirne küssend.) Schinde mich! zieh mir die Haut übern Kopf, wilder Kapitain! bin dein Junge, bin dein Affe, dein Soley, dein Hund. (sich um ihn schlingend.) Hast meinem Vater das Leben und Freyheit gegeben. — (Kapitain kneipt ihn.) O weh, was kneipst du mich!

Kapitain. Hab dich lieb. Willst du Cadet seyn, Junge?

Mohr. O Kapitain! mir einen Degen, und stell dich hinter mich, wenn dein Feind kommt! Guter Kapitain! Tygerthier! toller Kapitain! mein Blut im Leib hat dich lieb, und klopft unter der Haut.

Kapitain. Zuckerrohr von einem Mohrjungen! Willst du Schläge haben?

Mohr. Willst du geschmeichelt haben? Soll ich deine Wangen streicheln?

Kapitain. Hast du die Schiffe gesehen, die vorbey segelten?

Mohr. Ja Kapitain. Warum wagtest du dich?

Kapitain. Nicht zu streichen vor Ihnen. Ihnen unter die Nase zu lachen und das letzte wegzukapern.

Mohr. Ach kriegtest doch einen Kanonenschuß, und der Matrose und Soldat todt.

Kapitain. Füll meine Pfeife! Wer wird darüber reden? Todt Junge, todt, das ist all nichts. Fürchtst du dich fürm Tod?

Mohr. Wenn du lebst — ja. Ich wollte gern bey dir seyn,

Kapitain. Jetzt wollen wir's einmal hier versuchen. Der Tod fürcht't sich vor mir. Zehen Jahre gefahren und keine Wunde, außer von dem Schurken von Schottländer.

Mohr. Wenn die Mütter und Väter alle kämen, die du kinderlos gemacht hast. —

Kapitain. Sanfter Junge! Du taugst für die See nicht. Halt meine Pfeife! Stell mir einen Stuhl unter die Füsse! (sieht sich um.) He wer ist denn da? Junge, scher mir doch die Leute ein wenig. Du bist so müßig. Ich bitt dich Knabe, zopf den Schläfer dort an der Nase, ich kann niemand schlafen

sehn, bis ich ruhig bin. Und der Schreiber dort, der so um sich fährt — plag ihn! (Der Mohr zupft Blasius an der Nase. Hält dem La Feu von hinten die Feder, als er eben schreiben will.)

La Feu. Lieblich strahlt dein Auge! — he! he!

Blasius. Hm! Flegels alle!

Kapitain. Meine Herren, ich wollte Bekanntschaft mit Ihnen machen. Sind Sie von der Armee?

Blasius. Nichts bin ich. (schläft ein.)

Kapitain. Das ist viel. Und Sie?

La Feu. Alles, alles.

Kapitain. Das ist wenig, Kommen Sie, Herr Alles! wir wollen uns ein wenig balgen, daß meine Gelenke in Ordnung kommen. (packt ihn an.)

La Feu. O weh, du Centaur! das ist nichts für die Phantasie — (setzt sich nieder.) Lieblich strahlt dein Auge! Die dumme Reimen! Auge, lauge, brauche, sauge. Aus denen Lieb' ich sauge. Ja so —

Kapitain. Junge, laß mir keinen Menschen ruhig! und fürchte dich nicht. Je toller du's machst, je besser. Zopf mir den Schläfer, Knabe! (der Knabe thuts.)

Blasius. Flegel! Esel! Wild! (schlägt um sich.) Wild! wenn du nicht ruhig —

Mohr. Einen Schlag! einen Schlag!

Kapitain. Wild? mein Herr! Wo ist er? geschwind!

Blasius. Was weiß ich?

Kapitain. So viel kann ich Ihnen sagen, entweder Sie sagen mir wo Wild ist, oder Sie machen einen Gang mit mir.

Blasius. Lassen Sie mich ruhen, und denn will ich sehen ob mirs beliebt.

Kapitain. Beliebt? mein Herr!

Blasius. Ja, beliebt! Sie werden doch hören.

Kapitain. Das gefällt mir. Ich will zum General ohnedies erst. Hab ein hübsches Schiff mitgebracht. Ich verlaß mich auf Ihr Wort. Gut, daß ich dich find', Sir Wild. Komm Knabe!

Mohr. Ich folge schon.

Blasius. Der Hund! Wie führt den der Satan her? Es ist der Schiffskapitain oder der Teufel. Muß doch den Wild aufsuchen. Gönnt mir den Schlaf niemand!

La Feu. Laß dir doch vorlesen!

Blasius. Laß mich!

La Feu. Das will ich am Fenster singen. Du hast ja Myladys die Promenade versprochen.

Blasius. Ich komm vielleicht.

Vierter Auftritt.

Wild. Vorige.

Blasius. (begegnet Wild und dem Kapitain an der Thür.) Hätt ich doch bald einen Gang vergebens gethan. (setzt sich still hin.)

La Feu. (Liest seine Verse denn ab, Mohr spielt mit Kinderreyen.)

Kapitain. Brav daß ich Sie find'.

Wild. Gut! sehr gut!

Kapitain. Sie wissen doch, daß ich Sie nicht leiden kann?

Wild. Darnach hab ich noch nicht gefragt.

Kapitain. So will ich's Ihnen zeigen. He Schottländer! mich soll der Donner erschlagen, Du darfst Gottes Luft nicht mit mir einziehen. Ich hab vom ersten Blick einen solchen Haß auf Dich geworfen, daß meine Faust nach Degen und Pistol greift, wenn ich Dich von weitem erblick. Geschwind Knabe, mein Gewehr!

Wild. Du weißt Kapitain, daß Du grob und beleidigend bist, und daß ich Dir dann nichts schuldig bleib. Du zwangst mich, Dir in Holland eine Kugel zu geben, und bey meiner Seel! es schmerzte mich, da ich Dich sinken sah, so um nichts und wieder nichts.

Kapitain. Deine Kugel stak tief, aber eine Kugel die im Fleisch sitzt, ist keine Kugel, und zündet nur die Lebens-Geister an. Glaub mir, wann Du niederfällst, pfeif ich Dir ein Sterblied, das meine Matrosen pfeifen, wenn der Sturm am toll'sten wüthet.

Wild. Dank Kapitain! wie Du willst.

Kapitain. Weil ich will, und muß. Weil Du für mich ein so krötenmäßiges, fatales Ansehen hast. Weil, wenn ich Dich seh, meine Nerven zucken, als wenn mir einer den widrigsten Laut in die Ohren brüllte.

Wild. Ich kann Dir sagen, daß ich Dich leiden kann. Demohngeachtet — wenn mir's kein Ernst ist, um des Spaßes halben. Ich hätt heute nicht nöthig mein Leben wegzuwerfen, doch weil Du brav bist, und wir nun einmal nicht an einem Ort zusammen leben können, und ich jetzt hier leben muß —

Kapitain. Das ist hübsch! Weißt Du was? Schottländer! ich muß jetzt zum General, wir wollens bis Morgen versparen.

Wild. Auch gut! So geh ich erst in die Bataille.

Kapitain. Und ich mit. Aber der Teufel soll Dich holen, wenn Du Dich todtschießen lässest. Das merk Dir! (ab.)

*

Ebendaselbst: Shakespeare war diesen jungen tumultuarischen Geistern rc. Vgl. den oben citirten Aufsatz von Stahr. — Die wichtigste Schrift in dieser Hinsicht, gleichsam das Manifest der jungen Schule, war Gerstenberg's „Versuch über Shakespeare's Werke und Genie" in den von ihm herausgegebenen „Briefe über Merkwürdigkeiten der Literatur," (mit Beiträgen von Klopstock, Sturz, Schönborn, Resewitz rc.) 1766 fgg.: Sammlung II, Brf. 14—18. — Auch die Schilderung von dem Eindruck, welchen die eben erschienene Uebersetzung des Shakespeare von Wieland auf die damalige Jugend machte, in Goethe's Dichtung und Wahrheit, Bd. III ist hier zu vergleichen.

Zu pag. 223: Es giebt von Goethe selbst rc. Jetzt in den Sämmtl. W. XLIV, 1 fgg. — Es wird nicht unpassend sein, hier eine verwandte Aeußerung Klinger's beizufügen, aus der Vorrede zum ersten Theil des „Theaters," Riga 1786: eine Aeußerung, merkwürdig sowohl durch die tiefe Selbstkenntniß, welche sie verräth, als besonders auch dadurch, daß sie mit großer Sicherheit den Punkt trifft, auf welchen in der That Alles ankommt, in dem wir es indessen auch heute noch nicht weiter gebracht haben, als zu Forderungen, Ver-

sicherungen, Klagen — den nationalen. Die Stelle selbst lautet: „Die Klagen sind unendlich, die man über die wilden Producte führt, die zu Zeiten in der deutschen Welt, und besonders fürs Theater erscheinen. Ich weiß nicht, in wie weit es bey diesen Herrn charakteristisch ist, wie wahr und tief es in ihnen liegt, und darauf käme es doch bey der Beurtheilung hauptsächlich an. So viel ist indessen gewiß, daß wir Deutsche durch diese Verzerrung gehen müssen, bis wir sagen mögen, so und nicht anders behagts dem deutschen Sinn. Nichts reift ohne Gährung. Gewiß sind die kalten, beschränkten Regeln des französischen Theaters mit seiner Declamation, dem thätigern, rauhern und stärkern Geist der Deutschen nicht genug; aber eben so gewiß ist er nicht muthwillig, launig und besonder genug, um's allgemein mit dem englischen Humor und seinen Sprüngen zu halten. Also wäre das wilde Thun bisher doch nichts anders, als eine Form zu suchen, die uns behage! Machten wir eine Nation aus, so hätten wir dieselbe gewiß vorgefunden, denn es läßt sich wol mit Gewißheit sagen, daß in diesem Fall, die Wissenschaften bey uns, mit unsern Nachbarn gleich fort gegangen wären. Warum soll unser Theater auf französische Form gemodelt seyn, da wir Deutsche sind, und der Galanteriekram, wovon Racinens Helden strotzen, unserm Character so fremde ist? Warum auf englische, da wir so fern von der sprudelnden Laune dieser Insulaner sind? Ein Charakter voll Gradheit, Biederkeit, Muth, Beharrlichkeit, Starrsinn, greift ins Herz des deutschen Volks, da es nicht weiß, wohin es die galanten Griechen und Römer der Franzosen, und die übertriebenen Carricaturen des neuern englischen Theaters setzen soll. Genug, die einfachste Form ist gewiß die beste" ꝛc.

Zu pag. 323: Zwar waren schon lange vor Goethe einzelne Versuche gemacht worden. Namentlich der in der vorigen Vorlesung erwähnte J. E. Schlegel'sche Hermann (s. o. p. 298), dessen nationales Element Mendelssohn in den Lit. Br. (v. 1765, Bd. XXI, p. 113) nachdrücklich hervorgehoben hatte: „Hermann ist unseren Sitten weit angemessener (als die Trojanerinnen desselben Verfassers). Ein deutsches Original, ein Vorwurf, der in der Geschichte Deutschlands so wichtig ist, deutsche Helden, altdeutsche Gesinnungen und ein Sieg der deutschen Liebe zur Freiheit über die grenzenlose Ehrbegierde der Römer; können deutsche Zuschauer hiebei gleichgültig sein?" ꝛc. Ein Trauerspiel Arminius von dem berühmten Justus Möser (1749) war bereits 1751 zu Wien aufgeführt worden: Deutsche Schaubühne zu Wien, Bd. II. Vgl. Chr. H. Schmid (den Gießner, Verf. der oft citirten Chronologie): „über die verschiedenen deutschen Gedichte, die sich auf die Geschichte von Hermann oder Arminius gründen," im Journal von und für Deutschland. Jahrg. 1792, Heft IX, p. 765 fgg. — Daß es indeß mit der bloßen Deutschheit nicht abgethan, erkannte Goethe sehr richtig: s. u.

Ebendaselbst: Klopstock. Klopstock hat im Ganzen sechs dramatische Stücke geschrieben, drei geistliche und drei vaterländische: der Tod Adams (in drei Akten, 1757, in Prosa, welche Gleim nach seiner Art versificirte: Berl. 1766), Salomo, ein Trauerspiel (in Jamben, 1764), David, Trauerspiel (1772). Die drei patriotischen Stücke oder wie Klopstock selbst sie nannte: Bardiete für die Schaubühne, bilden zusammen eine Trilogie, deren Gegenstand Hermann der Cherusker ist: Hermanns Schlacht (1769; diese wurde auch speciell für die

Bühne bearbeitet von Joh. Gottfr. Dyk: Leipz. 1784), Hermann und die Fürsten (1784) und Hermann's Tod (1787). Daß von allen sechs Stücken keines jemals die Bretter beschritten hat, braucht wohl nicht erst erwähnt zu werden. Vgl. Gervin. IV, 157 fg.

Ebendaselbst: Goethe selbst hatte. Dichtg. und Wahrh. IV: S. W. XLVIII, 271.

Zu pag. 325: das theatralische Seitenstück zu Lessing durch Eckhof gebildet. Vgl. Rötscher im Leben Seidelmann's, p. 181. — Leider ist dieser „Vater der deutschen Schauspielkunst" ohne das biographische Denkmal geblieben, das seines großen Ruhms, größeren Verdienstes würdig wäre. Ihm dasselbe nachträglich zu errichten, ist jetzt, wo der Zauber seines Spieles längst entschwunden, ja wo es unter allen Lebenden wohl keinen Einzigen mehr giebt, der noch aus eigener Anschauung sich einer Eckhof'schen Darstellung entsinnen könnte, nicht mehr möglich. Man kann einen Schauspieler schildern nach fremden Berichten, man kann erzählen: so soll er gewesen sein, so auf die Einsichtigsten, die Besten seiner Zeit hat er gewirkt: dagegen sein Wesen wirklich darstellen, ihn der Nachwelt lebendig vor's Auge führen, sagen: so war er! und das Alles ohne ihn jemals mit Augen gesehn, den Klang seiner Stimme gehört zu haben — wer möchte das Wagstück unternehmen?! So auch, um Eckhofs verwaiste Urne zu schmücken, bleibt nichts mehr übrig, als aus den Notizen, den Urtheilen, den Schilderungen, die sich hier und dort über ihn zerstreut finden, ein Mosaik zusammenzusetzen, das von der lebendigen Größe des berühmten Künstlers allerdings nur einen sehr schattenhaften Abriß geben kann. Auch diese Arbeit, (eine verdienstliche ohne Zweifel, sogar eine sehr nöthige, damit nicht am Ende auch noch dieses Material verloren geht oder doch in Vergessenheit geräth) bleibt noch zu thun; wenigstens dürften die beiden jüngsten Versuche, welche uns bekannt geworden (in Henning's Ehrentempel, im 5. oder 6. Band, und ganz neuerlich in der Weber'schen Illustrirten Theaterzeitung, Jahrg. 1846) sie noch nicht überflüssig gemacht haben. Das vorzüglichste Material bietet auch hier wieder das Leben Schröder's von Meyer, im ersten Bd. sowie das „Verzeichniß der von Eckhof seit dem 2. Mai 1764 bis zum 20. August 1769 gespielten Rollen," mit kurzen Beurtheilungen von Schröder *): ebendas. II, 2, 13—21. Ferner zwei Aufsätze in Iffland's Almanach für Theater und Theaterfreunde rc. Jahrg. 1807, p. 1—49, der erste von Iffland selbst

*) Von denen indessen ein etwaiger künftiger Biograph Eckhof's (in dem oben erörterten, eingeschränkten Sinne) nur sehr vorsichtigen, sehr kritischen Gebrauch zu machen haben wird. Ich will damit nicht gesagt haben, als ob die Eifersucht, welche Schröder (zu Zeiten wenigstens: s. a. a. O. p. 189) gegen Eckhof empfunden, und die wohl allerdings Niemand weniger geschont haben mag als Eckhof selbst, sein Urtheil wissentlich getrübt hätte. Aber wenn z. B. Eckhof's Patelin von Lessing (Hamb. Dramat. St. 14: S. W. VII, p. 65) „ganz vortrefflich" genannt, von Iffland seinen vorzüglichsten Rollen beigezählt (Theateralm. s. 1807, p. 7), von Nicolai seinem Odoardo, seinem Kodrus — anerkannten Meisterrollen Eckhof's — gleichgestellt wird (Reise IV, 580): und wenn nun bei Allem diesem Schröder über eben diesen Patelin urtheilt, Eckhof habe darin „mit dem zotenvollsten Hanswurst gewetteifert" —: so ist dies, glaube ich, allerdings hinreichend, vorsichtig zu machen in der Würdigung nicht nur dieser Schröder'schen, sondern überhaupt aller Urtheile über Schauspieler, von denen man der eigenen Anschauung entbehrt.

(womit einige gelegentliche Bemerkungen in Iffland's Selbstbiographie zu vergleichen: Meine theatralische Laufbahn, Leipz. 1798, sowie auch seine Theorie der Schauspielkunst, Berlin 1815), der andere von Nicolai: vgl. dessen Reise, Bd. IV, p. 578 fgg. Nimmt man hiezu die vereinzelten Urtheile und Andeutungen Lessings in der Dramaturgie, sowie die Theatergeschichten von Löwen und Schütz, (besonders letztere p. 248 fgg.), Brandes in seinem Leben II, 268 und sonst, endlich Eckhof's eigene Bemerkungen über Kunst und Künstler im (Reichardt'schen) Theaterkalender für 1779, so dürfte man das Hauptsächlichste, woraus sich heutzutage ein Bild von Eckhof noch gewinnen läßt, beisammen haben. Für diesen Ort natürlich muß eine gedrängte Uebersicht der äußeren Lebensumstände genügen. — Konrad Eckhof wurde den 12. August 1720 zu Hamburg geboren, der Sohn eines hamburgischen Stadtsoldaten. Nachdem er einige Jahre als Schreiber gearbeitet, betrat er die Bühne zuerst unter Schönemann, am 12. Januar 1740, an demselben Tage, in demselben Stück, auf demselben Schauplatz, wo auch die Mutter des großen Schröder, die nachherige Frau Ackermann (s. o. p. 304), zum ersten Mal die Bretter betrat. Siebzehn Jahre blieb er der Schönemann'schen Truppe treu, alle ihre Wanderungen, ihre Entbehrungen und Drangsale theilend; dann (1757), nach einem kurzen Versuch eigener Principalschaft (Chronol. p. 185), trat er zur Koch'schen Gesellschaft. 1764 ging er zu Ackermann nach Hamburg; hier war es, wo Schröder neben ihm spielte. 1769 finden wir ihn bei der neuen Unternehmung, welche Seyler in Hannover eröffnete. 1774 wurde er nach Weimar berufen, um hier die Leitung des neu zu begründenden Hoftheaters zu übernehmen. Allein der bekannte unglückliche Schloßbrand machte diesen und anderen künstlerischen Entwürfen ein jähes Ende. Mit der übrigen Gesellschaft trat Eckhof nun, in gleicher Eigenschaft, in die Dienste des Herzogs von Gotha über. Doch schon am 16. Juni 1778 starb er; seine letzte Rolle (am 6. April 1778) war der Geist im Hamlet gewesen: vgl. Iffland a. a. O. 28. Seine Frau, eine Tochter des ehemaligen Principals Spiegelberg, welche er 1746 geheirathet hatte, soll sich in früheren Jahren in Kammermädchen und ähnlichen Rollen ausgezeichnet haben (vgl. Chronol. p. 124); sie starb in Blödsinn — arm, elend, vergessen, die Wittwe Eckhof's!! zu Gotha 1790. — Von Gestalt war Eckhof klein und unansehnlich; seine hohen Schultern, die dicken Knöchel sollen auf den ersten Anblick einen ungünstigen Eindruck gemacht haben. Sein blaues Auge war nicht groß, doch um so glänzender. Seine ganze Haltung auf der Bühne nennt Iffland unübertrefflich. Vgl. sein Portrait vor dem Reichardt'schen Theat. Kal. f. 1775, in Lavater's Physiognomik Bd. III, auch (nach einem Graff'schen Gemälde) in dem oben citirten Ehrentempel. Ueber Alles entzückend soll sein Organ gewesen sein: ein Organ, „das an donnernder Macht, Zartheit und Wohllaut seines Gleichen auf der deutschen Bühne noch nicht gefunden hat" (Ifflb. a. a. O. 11) und das er mit tiefstem Kunstverständniß zu gebrauchen wußte. — Als Schauspieler soll er von jeder Art falschen Künstlerstolzes frei gewesen sein; man rühmt ihm nach, daß er noch in den sechziger Jahren, in der Sonnenhöhe seines Ruhms wie seiner Kunst, oft die untergeordnetsten Rollen, Bediente u. dgl. übernommen. Als Principal dagegen soll er mitunter ein wenig pedantisch gewesen sein: (Ifflb. a. a. O. p. 19, Schröb. Leb. I, 301 fgg.) eine Schwäche übrigens, die durch seinen immer regen Eifer, seine Treue, seinen künstlerischen wie sittlichen Ernst

reichlich aufgewogen ward. Als seine Triumphe im tragischen Fach bezeichnet Iffland den d'Orbesson, den Hausvater von Diderot, Gresset's Schwermüthigen, den Vater im Galeerensclaven, Drosman, Kodrus, den alten Barnevell (im Kaufmann von London), Richard den Dritten (d. h. den Weiße'schen: s. o. p. 309), Odoardo; auch den Tellheim in der Minna von Barnhelm, sowie den Mellefont in der Sara Sampson soll er, selbst noch in späten Jahren, vorzüglich gegeben haben. Von seinen komischen Rollen werden Marivaux' Bauer mit der Erbschaft, Patelin (doch siehe oben die Note unterm Text), der taube Apotheker, Agapito in Goldoni's verstelltem Kranken rc. vorzugsweise gerühmt. Auch als Schriftsteller ist Eckhof thätig gewesen, namentlich als Uebersetzer einiger Lustspiele: Chronol. p. 362. Einige Gedichte und andere derartige Reliquien von ihm s. in Reichardt's Theat. Kal., Jahrg. 1775 p. 6, 1776 p. 31, 1779 p. 8. — Ich schließe mit nachstehenden Worten Nicolai's, aus der Reise IV, 578—581, die auf geschickte Art Eckhof's hauptsächlichste Verdienste sowie seinen Einfluß auf die deutsche Bühne kürzlich zusammenfassen: „Eckhof war der erste, welcher anfieng die dramatischen Werke aller Nationen jede nach ihren Sitten zu studiren, und jede auf eine andre Art zu behandeln. Er war der erste, welcher anfieng, die Anlage eines Stücks nach verschiedenen Seiten zu betrachten, und die Absicht jeder Situation zu erforschen. . . . Nun verschmähte er allen theatralischen Flitterstaat der Deklamation die auf Stelzen gieng, und suchte die wahren Töne der Natur. Er führte ins Trauerspiel den simplen Ton ein, welcher der Würde und der Zärtlichkeit gleich fähig ist, und wußte ihn von der simpelsten Sentenz bis zum feurigsten oder wüthendsten Ausdrucke abzustufen. Er führte zuerst in die Lustspiele den natürlichen ungezwungenen Konversationston ein, so wie er im gemeinen Leben unter Leuten von Erziehung herrscht. Er führte zuerst den wahren Ton der Natur ein, der dem vorgestellten Charakter und der Situation vom niedrigsten Possenspiele bis zum feinsten Charakter des höheren Lustspiels, bis zum erhabensten und zum rührendesten Trauerspiel immer angemessen, ungezwungen und natürlich bleibt. . . . Dieser große Mann schuf das ganze hamburgische Theater um, und zog eine ziemliche Anzahl vortrefflicher Schauspieler. Dies gab der hamburgischen Bühne den großen Vorzug vor allen Schaubühnen Deutschlands; so daß man mit Recht sagen kann, daß diejenigen jetzt lebenden Schauspieler und Schauspielerinnen, von denen man sich zum Wachsthume der Kunst mit Rechte etwas versprechen darf, alle (nur sehr wenige ausgenommen) sich in Hamburg selbst, oder doch nach hamburgischen Schauspielern sich gebildet haben."

Zu pag. 326: Schröder. Was Eckhof seine Zeitgenossen schuldig geblieben, eine umfassende kunstverständige Darstellung seines Lebens und Wirkens, das ist Schrödern in reichem Maße und auf die glücklichste Weise erwiesen worden. Des Meyer'schen Buches haben wir fast auf jeder Seite dieser Anmerkungen gedacht; außerdem haben Tieck (im Phantasus III, Abth. 2, auch in vielen Stellen der dramaturg. Blätter), Böttiger (in der Minerva f. 1807), Schink (in den Zeitgenossen III, Heft 1, p. 35—82) sich in einer solchen Vollständigkeit über ihn ausgesprochen, daß wir doppelten und dreifachen Grund haben, uns hier lediglich auf eine flüchtige Skizze der äußeren Lebensumstände zu beschränken. — Friedr. Ludw. Schröder wurde 1744 zu Schwerin ge-

boren. Sein erstes Debut auf den Brettern hatte er als zweijähriges Kind, in Petersburg, in einem Festspiel vor der Kaiserin Elisabeth. Sodann längere Jahre von seinen Aeltern (dem Ackermann'schen Ehepaare) getrennt, hatte er eine wüste, armselige Kindheit zu verleben. Endlich 1759 mit seinen Aeltern wieder vereint, betrat er aufs Neue die Bühne, theils in niedrig komischen Rollen, theils und vornämlich als Tänzer, in welcher Eigenschaft, sowie durch Erfindung neuer glänzender Ballete, er excellirte. Inzwischen lebte er mit seinem Stiefvater Ackermann in stetem Unfrieden, was wiederum eine Reihe wüster, abenteuerlicher Jahre, bei verschiedenen Truppen, zur Folge hatte. Als Ackermann sich (Ende der sechziger Jahre) vom Theater zurückzog, übernahm Schröder, in Gemeinschaft seiner Mutter, die Leitung der Truppe. 1779 gastirte er in Berlin und machte dann eine Kunstreise durch Deutschland, auf welcher er, besonders durch seine Darstellung Shakespear'scher Rollen, überall den außerordentlichsten Beifall erwarb. Zuletzt nahm er ein Engagement in Wien an (1781): jedoch nur auf kurze Zeit. Schon 1785 war er wieder in Hamburg, wo er nun eine eigene Unternehmung begründete: die vortrefflichste ohne Zweifel, welche die deutsche Bühne damals besaß. 1798, verstimmt durch allerhand Zerwürfnisse mit dem Publikum sowohl wie mit den Mitgliedern seiner eigenen Gesellschaft, legte er die Direction nieder und zog sich auf sein Gut Rellingen bei Hamburg zurück. Finanzielle Rücksichten veranlaßten ihn 1811, das Theater wieder zu übernehmen. Allein schon im folgenden Jahre zog er sich aufs Neue zurück. Er starb am 3. September 1816. — Auch seine Frau Anna geb. Hart, mit der er sich 1773 verehelichte, wird als eine tüchtige Darstellerin geschildert: s. Meyer I, 254 fgg. Schütz, Hamb. Theatergesch. 439 fgg; ihr Rollenverzeichniß von 1773 —1798, steht bei Meyer II, 2, 151 fgg. — Schröder's Gestalt war groß, von angenehmem Verhältniß, Brust, Hände, Füße, wie das Profil des Kopfes von großer Anmuth und Feinheit. Sein Haar war blond, die Farbe frisch. Als das ähnlichste Portrait wird der Kupferstich von Feder, nach einer Zeichnung von Bendixen, bezeichnet. Sein Organ war angenehm und rein, nur, wo er es leidenschaftlich erhob, durch Heiserkeit beeinträchtigt. — Ueber seine zahlreichen eigenen dramatischen Arbeiten s. unten.

Zu pag. 327: **Namentlich die Bekanntschaft mit Shakespeare hatte den ungeheuersten Eindruck auf ihn gemacht.** S. das Meyersche Leben I. p. 223 fgg. sowie in Kürze den früher citirten Aufsatz von Stahr im Lit. hist. Tschbch. f. 1843.

Zu pag. 329: **mit einem dieser Stücke, dem Hofmeister.** Das Stück selbst (jetzt im I. Bd. der Tieck'schen Gesammtausgabe) erschien zuerst 1776; es machte, namentlich in den jüngeren Kreisen, ungemeines Aufsehen und wurde, selbst von Kennern, für ein Goethe'sches Stück gehalten: vgl. die näheren Nachweise im Gött. Dichtbb. p. 299 fg. — Ueber die Aufführung in Hamburg (am 22. April 1778) berichtet Meyer I, 300 Folgendes: „Die nothwendigen Veränderungen des Hofmeisters waren Schrödern gelungen. Einen weichen und schwärmerischen Auftritt der Liebe hatte Professor Unzer" (Schröder's Schwager: s. o. p. 305) „hinzugedichtet. Madame Schröder war als Gustchen die Wahrheit selbst. . . . Und dieser Vater, Schröder! Diese schaffende Charakteristik,

diese Abwechslung, diese ächt tragische und ächt komische Natur, diese Töne, die das Herz durchbohrten! Es ist nicht möglich, Vollkommneres zu leisten. . . . Der hat Schrödern nicht ganz gesehen, der nicht den Major im Hofmeister von ihm gesehen hat." Den Hofmeister selbst gab Christ: ebendas. 299; vgl. unten. — Ueber die Aufführung in Berlin, wo Schröder im Hofmeister gastirte, und ihren (gleichfalls ungünstigen) Erfolg s. Meyer a. a. O. 312 und Plümicke, p. 297.

Ebendaselbst: ging der Götz . . zum ersten Male . . über die Bühne. Schröder's Leben I, 271: „Die laute Stimme einiger deutsch gesinnten Leser begehrte die Aufführung des Götz von Berlichingen. Den erklärten sie für das Meisterstück dramatischer Kunst, wogegen Emilia Galotti Pfuscherarbeit sey. Schröder machte kleine Abänderungen, wodurch die Verwandlungen des Schauplatzes sich minder drängten. Er ließ die Angabe der Auftritte drucken, damit Unbelesene wußten wohin sie blickten. Er besetzte die Rollen so vortheilhaft als möglich, und einige derselben sind schwerlich irgendwo meisterhafter ausgeführt. Reineckens Götz, Brockmanns Weißlingen, Dorotheens Marie, die Elisabeth der Madam Reinecke, mußten dem Dichter und seinen Freunden genügen. Charlottens Adelheid war, nach Schröders eigenem Urtheil, das Vollkommenste was dieses glückliche Naturkind geleistet, was er je auf irgend einer Bühne gesehn. Selbst von den Nebenrollen ward manche vorzüglich gut gegeben, und keine verfehlt. Schröder übernahm den Bruder Martin, den Lerse, und den Aeltesten des heimlichen Gerichts, damit ihnen nicht ein würdiger Vertreter gebreche. Die Verschiedenheit der Rollen und ihres Anzugs, die unübertreffliche Mannigfaltigkeit seiner Darstellung, verhinderten durchaus daß er in der einen an die andre erinnerte. Mit dem Klosterbruder war er selbst am besten zufrieden; doch ging der zu schnell und zu bescheiden vorüber, um von der Menge sehr bemerkt zu werden" rc. Auch bei Schütz p. 416 fgg. wird dieser Darstellung des Götz als „einer der merkwürdigsten theatralischen Erscheinungen" ausführlich gedacht. Ueber den Erfolg jedoch sind die beiden Berichterstatter abweichender Meinung. Während Schütz von „großem und gerechtem Beifall" spricht (p. 418), läßt Meyer a. a. O. verstehen, daß der Beifall nur ein theilweiser, nichts weniger als enthusiastischer gewesen. Nachhaltig war er auf keinen Fall: wie das Stück sich ja auch nirgend für die Dauer auf dem Repertoire erhalten hat, noch, beim Mangel eines eigentlichen dramatischen Mittelpunktes, erhalten konnte oder in Zukunft erhalten wird. Daß jene Aufführung aber demungeachtet für die hamburger sowohl wie für die gesammte deutsche Bühne von äußerster Wichtigkeit gewesen, darin stimmen beide Erzähler überein. Wir wollen Schütz' Worte (p. 418 fg.) hiehersetzen: „Die Folge, welche dieser in seiner Art so einzige und treffliche Göz in ganz Deutschland hatte, zeigte sich bald auch in Hamburg. Der theatralische Geschmack der Hamburger nahm eine neue Richtung. Die bald danach eingeführten Shakespearschen Stücke gaben dieser Richtung neue Schwungkraft. Ein Göz und Hamlet, Göthe und Shakespear veranlaßten unverschuldet ein Heer unberufener Nachahmer, die jenen Mustern nachschritten oder nach — hinkten. Die deutsche Litteratur und vaterländische Bühne ward mit vaterländischen, von Deutschheit und Mannkraft und Heldennatur oder Unnatur strozenden, unregelsmäßigen Stücken überschwemmt. Turniere, Kampfgewirre, Mord- und Blutzenen jagten einander. Das regelmäßige beßre Trauer- und Lustspiel ward

oder schien eine Zeitlang durch Lärm- und Spektakelstücke auch von der deutsch-hamburgischen Bühne verdrängt." Vgl. auch die Aeußerung von Eckhof in Iffland's Theat. Kal. v. 1807, p. 21 fgg.

Zu pag. 331: worauf bereits Schröders Biograph aufmerksam gemacht hat. I, 290: „Schröder hat keinen Dichter höher geschätzt und tiefer studirt (als Shakespeare). Selbst seine Fehler, wenn er deren hat, die nicht vielmehr Fehler seiner Zeit und ihrer Bedingnisse genannt zu werden verdienen, waren ihm nicht anstößig. Erlaubte er sich dennoch nicht, ihn unverändert auf die Deutsche Bühne zu bringen, nahm er Abkürzungen mit ihm vor, so zog der vorsichtige Schauspielvorsteher sicherlich mehr den Geschmack seiner Zuschauer und seiner Zeit, als den seinigen zu Rathe. Sogar im Vaterlande des Dichters hat man sich zu ähnlichen Aufopferungen genöthigt gesehn. Schröder gab ihm dagegen, fast bei jeder Vorstellung, mehr von seinen Schätzen zurück. Seine gedruckten Bearbeitungen sind weder was sie bei den ersten Vorstellungen waren, noch bei den letzten wurden. Begehrt jetzt ein Publikum mehr, verträgt es mehr, so würde Schröder, wenn es von ihm abhinge, nicht anstehn es zu befriedigen. Bei dem Allen verdient was er gegeben von seinen Nachfolgern wohl zu Rathe gezogen zu werden. Die Erfahrung des Verständigen ist nie untrüglich, aber nur der Unverständige kann verschmähen auf sie zu achten." — Vgl. hiemit die verschiedenen dahin einschlagenden Aufsätze von Goethe (z. B. Shakespeare und kein Ende, vom Jahre 1813 rc.) sowie, um gleich die Extreme bei einander zu haben, Tieck in den dramaturg. Bl. In Kürze auch Stahr a. a. O.

Zu pag. 332: die erste Aufführung eines Shakespeare'schen Stückes. Vgl. über diese erste Darstellung des Hamlet Meyer a. a. O. Schütz 451 fgg. Brockmann (von dem sogleich das Nähere) gab den Hamlet, Dem. Ackermann d. Ä. (die nachherige Unzer) Ophelia, Reinicke den König, seine Frau die Königin, Schröder den Geist. Das Stück ward in Hamburg allein in drei Monaten (bis zum 13. December) dreizehn Mal gegeben. Schon im November waren Laertes und die Todtengräberscene, die in der ersten Bearbeitung fehlten, aufgenommen worden; doch machte die letztere beim Hamburger Publikum kein Glück und mußte bald wieder entfernt werden: Schütz 453. — Im Uebrigen bedarf es für den Kenner der damaligen Epoche wohl kaum eines Winkes, daß dieser außerordentliche und allgemeine, sich mit zauberhafter Schnelle durch ganz Deutschland fortsetzende Beifall, welchen Hamlet fand, keineswegs bloß auf ästhetischen Gründen beruhte, daß es nicht bloß Verehrung des Dichters, des Kunstwerks war, was durch ganz Deutschland, in großen und kleinen Städten, auf Hoftheatern und wandernden Bühnen, überall Hamlet zum Lieblingsstück nicht etwa bloß der Gebildeten, der Kunstverständigen — nein, auch der Menge, auch des Publikums im Allgemeinen erhob: vielmehr dieser Beifall war eine unmittelbare, bewußtlose Folge jener tiefen innerlichen Verwandtschaft, welche zwischen dem Helden des Stücks, dem sentimentalen, grübelnden, in Skepsis verschmachtenden Prinzen von Dänemark, und der sentimentalen, grübelnden, weltschmerzlichen Stimmung der damaligen deutschen Welt bestand. Man schaute in Hamlet sich selber an: ein solcher Grübler, über der Reflexion die That versäumend, war auch das deutsche Volk; so, an der Sophistik des eigenen Gefühls, thatlos,

ruhlos, zehrte auch die deutsche Jugend sich ab. Es würde eine interessante, durch ihren Umfang, ihren Reichthum überraschende Uebersicht geben, wollte man (wozu hier freilich der Raum gebricht) einmal in leiblicher Vollständigkeit Alles zusammenstellen, aus Literatur, Theater, Sitten und Gebräuchen, worin diese ungeheure Wirkung des Hamlet sich kundgegeben. Von Goethe's Wilhelm Meister (in dem es wahrlich nicht bedeutungslos ist, daß gerade Hamlet den Mittelpunkt des Theaterromanes bildet) bis zu den — Tarokkarten mit Figuren aus Hamlet!! welche ums J. 1782 in Deutschland Mode waren (Reichardt's Theat. Kal. 1785, p. 118): welche Fülle, welche Abstufung der Erscheinungen! —

Ebendaselbst: Brockmann, der Darsteller des Weißlingen. Joh. Franz Hieron. (nach Anderen, z. B. der Chronol. p. 313, Franz Karl) Brockmann, geb. 1745 zu Grätz in Steiermark, betrat, nachdem er als Barbierlehrling, Bedienter &c. allerhand Abenteuer bestanden hatte, die Bühne zuerst 1760 zu Laibach, bei einer unbedeutenden wandernden Truppe. Im Frühjahr 1771, als Schröder, nach dem Tode seines Stiefvaters, das hamburger Unternehmen neu organisirte, zeigte er sich zuerst dem hamburger Publikum, das seinen Darstellungen jedoch längere Zeit nur wenig Geschmack abgewinnen konnte, und auch dann nur in Lustspielrollen (Meyer I, 219, 227). Die erste tragische Rolle, mit welcher er, um die Theatersprache zu reden, durchschlug und seinen Ruf als „der erste Helden- Liebhaber und Charakterspieler Deutschlands“ begründete, war der Essex in der Gunst der Fürsten (28. Juli 1773: a. a. O. 257). Seinen hauptsächlichsten Triumph aber errang er als Hamlet, sowohl in Hamburg: a. a. O. 291, als in Berlin, wo er Ende 1777 gastirte; den Hamlet mußte er elfmal wiederholen: Plüm. p. 291. Daß er hier zuerst herausgerufen wurde (das heißt nicht bloß als der erste Schauspieler, dem diese Ehre in Berlin, sondern der erste, dem sie in Deutschland überhaupt widerfuhr; der nächste war Schröder in Berlin: Plümicke 298; sein erster Hervorruf in Hamburg fand erst kurz vor seinem Abgange nach Wien statt, in der Rolle des Albrecht in Agnes Bernauer: Meyer I, 354), wie auch daß man ihm zu Ehren eine Medaille prägte, (mit den Umschriften: Brockmann actor utriusque scenae potens. Peragit tranquilla potestas quod violenta nequit) ist in der Vorlesung selbst erwähnt worden; das Nähere bei Plümicke, p. 294 fg.) Von Berlin ging er nach Wien, wo damals, unter dem reformirenden Einfluß Josephs II, einige ansehnliche Versuche gemacht wurden, die Bühne zu heben und ein bedeutendes Personal zu versammeln: s. u. p. 359. Auch Brockmann wurde engagirt, gefiel jedoch auch dem Wiener Publikum Anfangs nur in geringem Grade: Nicolai's Reise IV, 589 fg. Eine kurze Zeit (1789 — 1790) war er selbständiger Director der Bühne. Er starb zu Wien den 12. April 1812. — Meyer I, 260 fgg. giebt folgende vortreffliche Schilderung seiner Person und seines Spiels: „Von dieser Zeit an“ (d. i. der oben erwähnten Darstellung des Essex) „ward Brockmann als der erste Helden-, Liebhaber- und Charakterspieler Deutschlands ausgerufen, und blieb im Besitz dieses Faches, bis ihn seine Jahre demselben entzogen. Unter den Rollen dieser Art sind die heftigen mehrentheils die glänzendsten. Und da die wenigsten Zuschauer sich Mühe geben wollen und können, den Eindruck welchen der Dichter hervorbringt, von dem zu sondern der dem Schauspieler gebührt, so entstand das allgemeine Vorurtheil, Brockmann sey

vorzüglich für die geeignet, welche man Würgengel zu nennen beliebt. Er besaß in der That was diese Täuschung befördern konnte. Er war ein schöner Mann, dem seine auffallende Aehnlichkeit mit Lessing bei Kunstrichtern das Wort redete. Sein Auge war ausdrucksvoll und feurig, seine Stimme blieb in ihren leisen und lauten Tönen wohlklingend, er besaß Stolz, Anstand und Lebhaftigkeit. Keine günstige Begleitung, kein Attribut der Heftigkeit gebrach ihm; aber die Heftigkeit selbst. Die innere Gluth, die Schröder in jeder Bewegung, in jedem Laut verrieth, ohne die Herrschaft über sie aufzuopfern; der Fleck den Zügel schießen ließ, ohne die Gleise zu verlieren, blieb Brockmann versagt. Er spielte den Heftigen, er erinnerte an ihn; er war es nicht. Sein Feuer blieb rednerisch. Was er jedoch an dem wahren Ausdrucke dieser Leidenschaft nicht erreichte, das traf und vergütete er, belohnend und reichlich, in allen sanfteren Zügen und Uebergängen der Menschlichkeit, des Mitleids und der Rührung, zu denen der Aufgebrachte von Zeit zu Zeit zurückkehren muß, wenn man sich nicht von ihm abwenden soll. Waren ihm vollends Sinnlichkeit, Spott und Laune beigemischt, durfte er sich zu Schmeicheleien oder Neckereien herablassen, so mußte er triumphiren. Er gefiel daher auch in Würgengeln mit Recht; nur nicht als solcher, sondern als der liebenswürdige Mann, den Jedermann gern hat. Was ihn außer der Bühne zu einem der angenehmsten Gesellschafter machte, konnte auf der Bühne nicht mißfallen. Das Liebkosen, welches die Herzen bestach; der Blick, der Alles ausdrückte was er wollte; das Gesicht, dem ohne Verzerrung gelang, zur Hälfte Spott, zur Hälfte Ergebenheit zu malen; der Stolz, der in seiner Herablassung Stolz blieb; die Wolke der Schwermuth, die der Freude Platz machte: sind nie glücklicher ausgedrückt, als durch ihn. Sein Prinz in der Emilie, sein Hauptmann Absolut in den Nebenbuhlern, sein flatterhafter Ehemann, die spöttische Laune seines Hamlet, und Alles was dahin einschlägt, können nicht übertroffen werden, und sind vielleicht nicht erreicht rc." — In späteren Jahren spielte er Väterrollen, sowohl Heldenväter, als bürgerliche und komische, meistens mit großem Erfolg. Ein Urtheil Fichte's über ihn, von der Zeit seines letzten Gastspiels in Berlin, 1803, steht, in seiner abfälligen Herbigkeit, (er nennt ihn „einen Menschen unter aller Kritik, eine gewisse Bauerntreuherzigkeit und erträglich sonore Stimme macht sein ganzes Verdienst": s. den eben erschienenen Briefwechsel Schiller's und Fichte's von J. H. Fichte, Berl. 1847, p. 68) so durchaus vereinzelt, daß es schon um deßwillen angemerkt, wenn auch noch keineswegs geglaubt zu werden verdient. — Vgl. den Artikel in Ersch und Gruber's Encyclop. XIII, 67 fgg. Sein Bild (zusammen mit Brückner's, Borchers', Döbbelin's, Christ's, der Mécour rc.) s. im Reichardt'schen Theat. Kal. f. 1779. —

Nicht unschicklich wird sich an Brockmann's Name ein Verzeichniß der bedeutendsten Hamletspieler aus den ersten Jahren (bis 1780), da dieses Stück zur Aufführung kam, anschließen; eine Rolle, von so ungemeiner und nicht bloß theatralischer, nicht bloß literarhistorischer Bedeutung, wie Hamlet für Deutschland gewesen, verdient wohl, daß wir noch einige Augenblicke dabei verweilen. — Der erste Hamlet also war Brockmann in Hamburg; dann folgte Schröder (s. sein Leben I, 307), Lamprecht (a. a. O. 308) ebendaselbst; Böck in Gotha, Reinecke in Dresden, Scholz (s. Meyer I, 259 fg.) in Prag, Lange in Wien (Nicolai's Reise IV, 594; vgl. Reichardt's Theat. Kal. 1790, p. 36:

„Man komme nach Wien zu jeder Jahreszeit, man trifft gewiß sechs bis acht Hamletspieler müßig am Markt"); Wäser in Breslau, Borchers in Mainz. S. Theat. Kal. f. 1780, p. 7. Sogar eine Dame, Frau Felicitas Abbt, als gute tragische Schauspielerin bekannt (sie war 1746 zu Biberach geboren, vermählte sich 1768 mit Karl Fr. Abt, geb. 1740 zu Stuttgart, st. zu Bremen 1783, einem renommirten Theaterprincipal jener Zeit, der auch als Schauspieler in Bösewichter- und komischen Rollen vorzüglich gewesen sein soll: Chronol. 219 und öfters; die Frau Abbt starb zu Göttingen 1782, ihr Portrait s. vor dem Theat. Kal. v. 1780), unternahm 1779 zu Gotha das tolle Wagestück, den Hamlet darzustellen: Th. Kal. 1790, p. 160. Ja zu Stuttgart wurde er, Ende der siebziger Jahre, sogar von — Schikaneder!! gespielt: Theat. Kal. 1780, p. 6; vgl. Streicher, Schillers Flucht p. 30. Wie auch die elendesten umherziehenden Banden, ein Ilgener (s. o. p. 221; vgl. Reichardt's Theat. Kal. 1780, 7; 1783, 56 ꝛc.) und Consorten sich sofort des Hamlet bemächtigten und ihn nach ihrer Art ausbeuteten, davon geben die Theaterzettel Probe, welche im Theat. Kal. 1783, 60; 1785, 50, 73 ꝛc. mitgetheilt sind.

Schließlich mag hier noch ein, wie es scheint, völlig in Vergessenheit gerathenes Curiosum mitgetheilt werden: ein „erster deutscher Hamlet," von 1710 und früher, welcher, aus Eckhof's Nachlaß, im Theat. Kal. 1779, p. 47—60 abgedruckt ist. Allem Vermuthen nach ist es das Scenarium einer Haupt- und Staatsaction. „Der Titel lautet: Tragoedie. Der bestraffte Brudermord oder Prinz Hamlet auß Dänemark. Das Stück eröffnet sich mit einem Prologus, bestehend aus Nox, in einer gestirnten Maschine, Alecto, Thisiphone, Maegera.

Die Nacht von oben.

Ich bin die dunkle Nacht, die alles schlaffendt macht,
Ich bin des Morpheus Weib, der Laster Zeitvertreib,
Ich bin der Diebe Schutz, und der Verliebten Trutz,
Ich bin die dunkle Nacht, und hab' in meiner Macht,
Die Bosheit auszuüben, die Menschen zu betrüben,
Mein Mantel decket zu, der Huren Schandt und Ruh',
Eh Phöbus noch wird prangen, will ich ein Spiel anfangen;
Ihr Kinder meiner Brust, ihr Töchter meiner Lust,
Ihr Furien, auf, auf, hervor und laßt euch sehen,
Kommt, höret fleißig zu, was kurtzens soll geschehen.

Die Furien erscheinen, und fragen die „mit Mohnhäuptern gekrönte Königin der Stille", was ihr Begehren sey. Sie erzehlt ihnen, daß der König dieses Reichs sich in seines Bruders Weib verliebt, und ihn, ihr zu gefallen, ermordet habe. Jetzt sey die Stunde wo er sein Beylager halte. Sie befiehlt den Furien, im Reich herumzufliegen, die Blutsfreunde ins Netz der Laster zu verwirren, Uneinigkeit auszustreuen, und, kurz, zu machen, daß die, welche in der Mordsee schwimmen, darinn ersaufen. Die Furien versprechen es ihr, sie ruft: „Fahrt auf!" und nach einer Musick bricht nun das Trauerspiel selbst los.

Personen.

Geist des alten Königs von Dännemark: Erico, Bruder des Königs: Hamlet, Prinz des ermordeten Königs: Sigrie, die Königin, Hamlets

Mutter: Horatio, ein hoher Freund des Prinzen: Corambus, Königlicher Hofmarschall: Leonhardus, dessen Sohn: Ophelia, dessen Tochter: Phantasmo, Hofnarr: Francisco, Offizier der Wache: Jens, ein Bauer: Carl, der Prinzipal von den Komödianten: Korporal, von der Wache: Zwey redende Banditen: Zwey Schildwachen: Trabanten, Hofdiener, zwey Komödianten, alle stumm.

I. Akt.

1. Sc. Zwey Schildwachen, wovon eine die andre ablöst. Sie rufen sich an. „Wer da? — Gut Freund — Was für gut Freund — Schildwache." Der andre freut sich abgelöst zu werden, und klagt, daß er so viel Angst ausgestanden habe. Der Ablösende spottet ihn mit seiner Zaghaftigkeit aus. Ja, spricht jener, „wenn er dich einst bey der Karrause kriegen wird, du wirst das miserere domine wohl beten lernen." Er erzählt hierauf, es gehe ein Gespenst herum, daß ihn schon zweymal habe von der Bastey werfen wollen. Der Spötter zieht ihn nun noch mehr auf, daß er sich vor einem Geist gefürchtet habe; ein todter Hund beiße nicht; er müsse ein Sonntagskind seyn, weil er Gespenste sehe; u. s. w. Der andre Soldat geht ab. Es werden Gesundheiten innewendig geblasen. „Unser neuer König macht sich lustig" sagt die neue Schildwache. Indem tritt 2. Sc. der Geist neben ihn, erschröckt ihn und geht ab. „Ach heiliger Antoni von Padua, fängt unser Kriegsmann an, stehe mir bey! Nun sehe ich erstlich was mein Kamerad gesagt; O Saint Velten! wenn nur erst die Hauptrunde vorbey wäre, ich lief als ein Schelm von der Post weg!" Der Geist giebt ihm hierauf sehr geistermäßig, „von hinten zu" eine Ohrfeige daß er „die Muskete" fallen läßt, und geht seiner Wege. 3. Sc. Horatio mit der Runde; alles vollkommen, nach der neusten Taktik. „Steh Rund, Korporal raus, Bursche ins Gewehr!" Francisco und die Wache kommen heraus, geben das Wort ab, und Horatio ermahnet die Schildwache, fein munter zu seyn, und Acht zu haben, weil Prinz Hamlet vielleicht selbsten „patrolliren" möchte. Nun erzehlt die Schildwache ihre Geisternoth, und indem geht auch der Geist übers Theater. „Horatio; bey meinem Leben, es ist ein Geist, und sieht recht ähnlich dem verstorbenen Könige von Dännemark. Francis. Er gebehrdet sich kläglich, und läßt, als ob er was sagen wollte. Hierunter ist was verborgen." 4. Sc. Es kommt jemand: die Schildwache ruft wer da? worauf der Ankommende sie lange mit „Schweig!" äffet. Endlich entdeckt sichs, es ist Prinz Hamlet: Horatio meldet ihm, daß auf diesem Rundel ein Geist, in Gestalt seines Vaters, den Schildwachen großen Schaden zufüge; Hamlet bezweifelts, „denn die Seelen der Frommen ruhen wohl bis zur Zeit ihrer Erneuerung;" aber alle, biß auf die Schildwache mit ihrer Ohrfeige, bezeugen, daß dem so sey. Man bläßt wieder Gesundheit. Hamlet fragt was das bedeute, man sagt ihm, der König mache sich noch lustig. Nun schüttet Hamlet sein Herzeleid über die schleunige Heyrath seiner Mutter, und den Tod seines Vaters aus, und daß sich der neue König, so geschwind, während seiner Abwesenheit habe krönen lassen. Zwar trete er ihm die Krone von Norwegen ab, doch 2c. 5. Sc. Der Geist erscheint und Francisco sagt sehr höflich zu Hamlet: „Ihro Durchlaucht, erschrecken nicht." Der Geist geht übers Theater, und winket Hamlet: „Der Geist winkt mir, ihr Herrn, sagt der Prinz, sie treten ein wenig

an die Seite. Horatio mache dich nicht zu weit, ich will dem Geiste folgen und sein Begehren vernehmen: (ab). Horatio. Ihr Herrn wir wollen ihm folgen, damit ihm kein Leid wiederfahre." (ab) Der Geist winkt bis auf das halbe Theater, „und thut etlichemal das Maul auf." Von Hamlet aufgefodert zu reden, erzehlt er endlich die ganze Geschichte mit der Vergiftung; daß ihm nemlich sein Bruder Saft von Ebeno, im Schlafe in die Ohren gegossen, und hernach vorgegeben habe, er sey an einem „starken Schlagfluß" gestorben. Gerechter Himmel, sagt Hamlet, wo dieses wahr, so schwör' ich dir die Rache. Geist, ab. 5. Sc. Kommen nun Horatio und Francisco. „Haben sich Ihro Durchlaucht vielleicht alterirt?" fragt Horatio beym Eintritt. Hamlet gesteht, der Geist habe ihm greuliche Dinge geoffenbart, und er bitte die Herrn, ihm in einer Sache beyzustehn, welche Rache erfodere. Sie versicherns beyde, er verlangt aber noch von ihnen, daß sie ihre Finger auf seinen Degen legen und schwören sollen. Indem sie rufen: „wir schwören!" ruft der Geist ebenfalls: „wir schwören." Hamlet hälts Anfangs für ein Echo, und verwechselt dreymal den Platz, endlich aber legt er es für eine Warnung des Geistes seines „Herrn Vaters" aus, nichts zu offenbaren, und verabschiedet also die beyden Herrn. Francisco geht, allein Horatio wird vom Prinzen zurückgerufen. Er theilt ihm, wegen seiner bekannten Treue, das ganze Geheimniß der Vergiftung, und zugleich sein Vorhaben mit, „von dieser Stunde an, eine simulirte Tollheit anzufangen, und in derselben Simulation seine Rolle so artig zu spielen, bis er Gelegenheit fände, seines Herrn Vaters Tod an dem verfluchten Hund zu rächen:" ab. 7. Sc. König, Königin, Hamlet, Corambus, Staat: Der König befiehlt, die schwarze Trauerkleider in Karmoisin und Purpur zu verwandeln, weil „des seeligen Herrn Bruders hinterbliebene Wittwe, seine liebste Gemahlin geworden sey." Hierauf ermahnt er den Prinzen Hamlet, nicht aufs neue, wie er Willens gewesen, nach Wittenberg zu reisen, sondern in Dännemark, oder in Norwegen zu bleiben, weil er sonst seine Mutter zu sehr betrüben würde, die seine zeitherige Melancholie so schon sehr zu Herzen genommen habe. Die Königin fügt ihre Bitten auch hinzu, und Hamlet verspricht nicht zu reisen. Der König erkundigt sich beym Corambus nach seinem Sohne Leonhard, ob er mit seinem Consens nach Frankreich reise? Corambus. „Ja mit Ober-Consens, mit Mittel-Consens und mit Unter-Consens, Ihro Majestät; er hat einen über die Maasen herrlichen, treflichen, prächtigen Consens von mir bekommen." Der König ertheilt mehrere Befehle zu einem Carousel, und schließt endlich mit folgenden königlichen Worten. „Vor dieses mal wollen wir der Lustbarkeit ein Ende machen, weil der Tag sich naht, die schwarze Nacht zu vertreiben. Sie aber, wertheste Gemahlin, werde ich nach ihrem Schlafgemach begleiten."

„Kommt, laßt uns Hand in Hand, und Arm umb Arm einschließen,
„Laßt uns das süße Pfand der Lieb' und Ruh genießen." ꝛc.

Zu pag. 333: Karl Theophilus Döbbelin. Geb. zu Königsberg in der Neumark (nach Anderen zu Berlin) 1727, betrat er zuerst 1750 unter der Neuberin (Chronol. 143 fg.) das Theater, spielte 1768 unter Schuch in Berlin (Brandes' Lebensgesch. II, 48, 62 fgg.), wurde dann selbst Principal, erhielt nach Koch's Tode das Privilegium für Berlin, wo er die Bühne von 1775 bis nach Fr. des Gr. Tod, ohne Unterbrechung leitete: Plüm. 281 fgg. Als

Darsteller soll er nicht eben bedeutend gewesen sein. Sein Portrait s. vor dem Reichardt'schen Theat. Kal. von 1781.

Zu pag. 334: Auch hier war es Hamlet. Plüm. 291. Nächst dem Hamlet gefiel Brockmann besonders als Beaumarchais in Clavigo: ebendas.

Ebendaselbst: Das Jahr darauf gastirte Schröder in Berlin. Schröder's erstes Gastspiel in Berlin fand 1778, bald nach Brockmann, statt; seine vorzüglichsten Rollen waren Lear (vgl. Meyer I, 306), der Major in Lenz' Hofmeister (s. o. p. 351), Hamlet rc. Noch größeren Beifall erntete er bei seinem zweiten Gastspiel 1780 im März, namentlich als Odoardo und (wie im Text erwähnt wird) Falstaff. Vgl. Meyer I, 340; Plüm. 296. 303 fgg.

Ebendaselbst: In Wien, wo Schröder in den nächsten Jahren engagirt war. Von 1781—1785, mit dem für jene Zeit außerordentlichen (selbst Brockmann bekam nur 1400 Fl.) Gehalt von 2550 Gulden, wozu noch 1450 Fl. für seine Frau kamen: ohne Zweifel das höchste Gehalt, das ein Künstlerpaar an Einer Bühne dazumal in Deutschland bezogen; s. Meyer I, 356. — Ueber den damaligen Zustand des Wiener Hoftheaters, bei dem glänzende Namen, wie Schröder, Brockmann, Borchers, Bergopzoomer, Weidmann, die Frauen Adamberger, Nouseul, Sacco, Jacquet rc. vereinigt waren („Solche Mitglieder erhoben die Bühne Wiens zu der ersten in Deutschland und stellten sie der besten des Auslands gleich": a. a. O. 369), haben Meyer I, 355 fg. und Nicolai IV, 587—606 interessante Berichte gegeben. — Den Zustand vor der Reform von 1776 beschreibt Nicolai folgendermaßen: „In Wien wußte man von den großen Schritten, welche die Schauspielkunst in Hamburg that, damals als man das Theater verbessern wolte, noch so gut als nichts. Die Wiener Schauspieler bildeten sich zunächst nach den französischen, die sie vor sich sahen, und nicht einmal nach den besten. . . Diese waren pomphaft und tönend in der Sprache, anständig in ruhiger Stellung, übertreibend in Bewegung, in Ausdruck und in Gestikulation, ohne feine Einsicht in den Verstand der Charaktere, und sogar oft nachläßig in Bezeichnung des gemeinen Sinns der Worte. So beschrieb sie mir Lessing, da er nach seiner Zurückkunft aus Italien über Wien gegangen war; und so habe ich 1781 diejenigen, die von dem ehemaligen Wiener Theater übrig waren, z. B. Bergopzomer, Lang, Stephanie den ältern u. a. gefunden. Indessen war Wien mit seiner Schaubühne, sowohl in Absicht der Stücke als in Absicht der Schauspieler, höchst zufrieden. Wie sehr noch vor wenig Jahren die Art zu spielen in Wien von der natürlichen Deklamation, die sich jetzt auch daselbst mehr auszubreiten anfängt, entfernte, und wie sehr das dortige Publikum damals in der Kenntniß des wahren Verdiensts eines Schauspielers zurück war; davon ist der sicherste Beweis: daß Madame Starkinn und Madame Seilerinn, zu ihrer Zeit die trefflichsten Schauspielerinnen Deutschlands, in Wien keinen Beyfall fanden. Ihr Spiel, ihr Ton, ihre Geberden, waren allzunatürlich. Sie agirten nicht genug. Koch, der zu seiner Zeit ein Verbesserer der Bühne war, erfuhr in Wien früher eben das, was der Seilerinn und Starkinn später daselbst begegnete. An Pracht und Aufwand ist freilich das Wiener Theater allen andern Theatern Deutschlands, besonders seit Abschaffung der

extemporirten Stücke, beständig weit überlegen gewesen. Drey reiche Unternehmer trachteten durch den ungeheuersten Aufwand die Wiener Schaubühne zur ersten in Deutschland zu machen. Alles gieng einige Jahre lang kunterbunt durcheinander. Die ungemessenen Forderungen der ausländischen Tänzer, Sänger und Dekorationsmacher, die Kabalen und die Liebesränke der Schauspieler und Schauspielerinnen, die Anordnungen der Hofleute die sich zu Protektoren aufwarfen, die Bemühungen, ein zu prächtigen, immer abwechselnden Schauspielen gewöhntes, in den Abwechselungen immer mehr Pracht verlangendes und doch sehr bald gesättigtes Publikum, immer mehr zu befriedigen, alles dieß machte, daß ein Unternehmer nach dem andern bankerott ward, und die Direktion verlassen mußte." — Den eigentlichen Grund, warum die Wiener Hofbühne weder damals noch später, trotz aller künstlerischen Kräfte, zu einer eigentlich dauernden Blüthe und einem wirklichen Einfluß auf das deutsche Theater gelangt ist, giebt Nicolai an einer andern Stelle sehr richtig an, p. 575: „Gute deutsche Originalstücke würden eigentlich das Wesentliche der Verbesserung der Schaubühne gemacht haben. Durch sie allein hätte der Geschmack des Publikums können gebildet werden. Aber davon sah man auf der Wiener Schaubühne lange nicht genug. Deutschland hat bekanntermaßen überhaupt viel zu wenig, und der größte Theil davon durfte in Wien entweder gar nicht oder nur verstümmelt aufgeführt werden. An vielen andern fand die ängstliche Censur bald dieß bald jenes bedenklich. Da kamen denn höchst mittelmäßige Köpfe, stückelten und flickten daran bis alles verhunzt *) war, und dieß geschieht zum Theile noch bis auf den heutigen Tag." — Ja wohl: bis auf den heutigen Tag! — Von den oben genannten Schauspielern war Bergopzomer (geb. 1742 zu Wien; 1767 war er gleichzeitig mit Schröder bei Kurz: Schröd. Leben I, 175, Brandes II, 34; errichtete dann eine eigene Gesellschaft, engagirte sich 1771 in Prag, zuletzt in Wien, st. zu Braunschweig 1782; seine Frau Katharina geb. Schneider, war eine durch Deutschland wie Italien berühmte Sängerin) der wahre Typus jener gezierten, unwahren Darstellungsweise, die vor der Sacco, Brockmann, Schröder in Wien Mode war. Er nahm, in Tyrannen- und ähnlichen Rollen, „Seife in den Mund, um wirklich zu schäumen": damit ist Alles gesagt. Nicolai a. a. O. 591—494 und, mit großer Unparteilichkeit und Anschaulichkeit, Meyer I, 175—177 haben ihn ausführlich geschildert. Doch sollen diese Verzerrungen nur seine Helden- und tragischen Rollen verunstaltet haben; Väter- und Charakterrollen im Lustspiel dagegen soll er sehr gut dargestellt haben, ja seine österreichischen Bauern nannte Schröder unübertrefflich: a. a. O. Immerhin genoß er in Wien, wie überhaupt in Süddeutschland eines außerordentlichen Rufes; erst Schröder's Auftreten in Wien enttäuschte seine Bewunderer — und auch dann erst langsam. — Weidmann (Joseph, geb. zu Wien 1742) war eine Zeitlang bei der Prehauser'schen Truppe beschäftigt, dann von 1772 bis an seinen Tod im J. 1810 bei der Wiener Hofbühne, als eines ihrer thätigsten und geachtetsten Mitglieder. Er war ein „Lipperl" und überhaupt ein erster Komiker, dem Meyer, a. a. O. 366 kein größeres Lob nachsagen kann, als das allerdings erschöpfende: „daß Schröder nie etwas an ihm getadelt und Alles gelobt habe"; vgl. Tieck im Phantasus

*) „Man druckt zwar in Wien Komödien, Tragödien, Dramen und Singspiele; doch mit der Vorsicht, die besten Stellen, die dem Verfasser Ehre machten, in Form Rechtens auszustreichen." S. Schlözers Briefwechsel LI. Heft S. 157.

III, 317—318. — Frau Adamberger, geb. Jacquet, geb. zu Nürnberg 1753, trat schon als Kind zur Wiener Hofbühne, der sie ununterbrochen angehörte bis an ihren Tod, 1807; sie soll in den naiven Rollen des Lustspiels unübertrefflich gewesen sein: „das Schooßkind der Natur, das, ohne sich der Kunst bewußt zu sein, keine Forderung der Kunst unbefriedigt ließ": Schr. Leb. I, 367. Ihre Schwester Kathi (geb. zu Wien 1761) soll ebenso vortrefflich in tragischen Rollen gewesen sein: ebendas. 361. — Frau Rouseul (aus Grätz, geb. 1750, gest. ?) war 1778 unter Döbbelin die Bewunderung des Berliner Publikums gewesen; 1780 kam sie nach Wien. Meyer (p. 367) nennt sie die erste tragische Mutter Deutschlands und stellt sie der Siddons zur Seite, im Lustspiel jedoch noch über sie; als ihre vortrefflichste Rolle wird Lady Macbeth bezeichnet. — Frau Sacco, geb. Richard, gehört gleichfalls zu den berühmtesten unter den damaligen deutschen Schauspielerinnen. 1751 geboren, war sie bereits als Kind mit verschiedenen Truppen umhergezogen; später war sie bei Kurz, dann (1773) bei der Ackermann-Schröder'schen Truppe. 1776 debutirte sie in Wien. „Ihr Spiel war fein, ihr Wuchs vortheilhaft. . . . Durfte sie den Hang zu gefallen verrathen, so fehlte es ihr auch an strenger Wahrheit nicht." So Meyer I, 162. Vgl. ebendas. 281, 282. Sie spielte besonders tragische Rollen. —

Ebendaselbst: Er selbst hat sich noch in späterer Zeit gerühmt. In Dicht. u. Wahrh. im dritten Bande.

Zu pag. 335: Die Stella wurde in Berlin sogar .. verboten. Gleichzeitig mit der durch Goethe berüchtigten Wagner'schen Kindesmörderin (Gervin. IV, 581): Plüm. 287. Auch in Hamburg setzte die Geistlichkeit das Verbot der Stella durch: Schütz, p. 244. — Sogar Clavigo, nachdem er seit zehn Jahren auf allen Bühnen gegeben worden, wurde 1789 zu Hamburg verboten — auf Reclamation des spanischen Gesandten!! Schröd. Leb. II, 47.

Ebendaselbst: Theils den Nachahmern des Götz . . . theils der industriellen Fertigkeit zahlreicher dichtender Schauspieler. Ueber diese Epoche der Ritterstücke, die Epoche der Törring, (Verf. von Agnes Bernauerin, 1780), Babo (Otto v. Wittelsbach, 1782) s. in Kürze Gervinus IV, 577—579. Unter den Schauspielern, welche für das Theater schrieben, steht, zwar nicht der Zeit (denn schon oben hatten wir der Krüger, Romanus, Großmann rc. zu erwähnen: p. 264 fg.), wohl aber dem Umfang seiner Thätigkeit nach Schröder selbst billig an der Spitze; das Verzeichniß im II. Band der Meyer'schen Biogr. Abth. 2, p. 171—178 nennt gegen anderthalb hundert Stücke, die er theils verfaßt, theils übersetzt, bearbeitet, eingerichtet hat: wiewohl ja auch sein Verfassen niemals etwas Anderes als Uebersetzen und Bearbeiten war. Doch zeichnen sich seine Bearbeitungen sämmtlich nicht allein durch Bühnengewandtheit, sondern auch durch feine und treue Charakteristik, gebildete Sprache und die eigenthümlich deutsche Färbung, die er seinen fremden Mustern zu geben verstand, vor allen Uebrigen vortheilhaft aus; Beweis genug, daß Stücke wie Schröders Ring, die unglückliche Ehe durch Delicatesse, stille Wasser sind tief, das Portrait der Mutter, der Vetter aus Lissabon rc. noch heute auf unseren Büh-

nen nicht entbehrt werden können. Vgl. das anerkennende Urtheil Goethe's im IV. Bd. v. Dicht. und Wahrh., Gervinus IV, 540 fg. so wie die neueste Auswahl durch E. v. Bülow, 1831, 4 Bde. — Nächst Schröder sei hier auch Brandes genannt (Joh. Christ. geb. zu Stettin 1735, st. nach einem abenteuerlich bewegten, rastlosen Theaterleben zu Berlin 1799): derselbe, dessen Selbstbiographie, als ein reichhaltiger Beitrag zur Geschichte der deutschen Bühne, in diesen Anmerkungen mehrfach erwähnt worden ist. Als Schauspieler war er unbedeutend, als Schauspieldirector (in Hamburg, Dresden, Mannheim ꝛc.) mindestens unglücklich; als Schauspieldichter dagegen, in seinen Lustspielen: der Schein trügt, Graf von Olsbach, Traue schau wem, ꝛc. traf er den Geschmack der Zeit sehr glücklich, so daß er lange zu den beliebtesten Bühnenlieferanten (denn von künstlerischer Schöpfung ist in all diesem Mittelgut allerdings keine Rede) gerechnet ward. S. die „Dramatische Schriften", acht Bände, 1790. 91. Doch ist dies keineswegs die einzige Beziehung, in welcher der Name Brandes der Theatergeschichte angehört: seine Frau Esther Charlotte geb. Koch (1746 —1786) galt als eine der vorzüglichsten Darstellerinnen in Lustspiel- und mittleren Rollen. Im Tragischen, wie auch sonst auf und außer der Bühne, suchte sie mit der Hensel (s. unten) zu wetteifern, wiewohl ohne Erfolg. Schröder, bei dessen Gesellschaft sie verschiedentlich engagirt war, urtheilte, daß an Feuer und Wahrheit, seine jüngste Schwester ausgenommen (s. o. 305), ihr keine Andere gleich komme; ihre Medea (in dem Gotter'schen Melodram: Gervin. IV, 378) erklärte er für die beste, welche er gesehen: Schröd. Leb. I, 194. Ihre berühmteste Rolle war Ariadne auf Naxos, von ihrem Mann, mit Musik von Benda: Lebensgesch. II, 172 fg. — Auch seine Tochter Minna, trotz ihres frühen Todes (geb. 1765, st. 1788), hat sich als Sängerin und Schauspielerin berühmt gemacht. Vgl. die Lebensgeschichte des Vaters, wo auch die Schicksale der Frau wie der Tochter, künstlerische wie persönliche, mit nicht selten ermüdender Genauigkeit erzählt sind. — Von Beil und Beck, welche hier gleichfalls unter den schriftstellenden Schauspielern zu nennen wären, s. unten.

Zu pag. 336: eine der frühesten Ausgaben. Nämlich nicht, wie man gemeiniglich angeführt findet, die erste, vom Dichter selbst besorgte, sondern die zweite, in Schwan'schem Verlag: eine Berichtigung, die ich der Güte des Hrn. Geh. Hofr. Tieck verdanke, in dessen Bibliothek beide Ausgaben befindlich sind.

Ebendaselbst: die Mannheimer Bühne. Vgl. hauptsächlich Iffland's Meine Theatral. Laufbahn, auch Brandes II, 266 fgg. sowie Schiller's Rheinische Thalia, 1785 fgg.

Zu pag. 337: Seyler. Abel Seyler, geb. 1730 zu Basel, war Anfangs Kaufmann in Hamburg: Meyer I, 148 fg. Durch die p. 294 fg. besprochene berüchtigte Theater-Unternehmung von 1767, sowie durch eine leidenschaftliche Neigung zu seiner nachherigen Gattin, der berühmten Hensel, von der sogleich des Näheren die Rede sein wird, ward er allmälig ins Theaterleben hineingezogen. Schon 1769, trotz des unglücklichen Ausgangs, welchen jene Hamburger Entreprise genommen, wurde er veranlaßt, die Hannöversche Bühne zu übernehmen: Eckhof, die Hensel, Böck, Herr und Frau Brandes, Meyer ꝛc.

waren die vorzüglichsten Mitglieder einer Gesellschaft, die demnach wohl selbst eine vorzügliche genannt werden durfte. Auch wird Seyler persönlich als ein Principal von Geschmack und Einsicht und feinem, würdigem Benehmen gerühmt, s. Brandes II, 251: welchem Lobe wohl um so mehr Glauben zu schenken, als Brandes übrigens, wegen der Feindschaft zwischen seiner Frau und der Hensel, Seyler's Gattin, auch auf Seyler selbst nicht wohl zu sprechen war. Dennoch endete auch diese hannöversche Unternehmung wieder mit Seyler's Bankerut: a. a. O. 130, worauf er einen Ruf nach Weimar (ebendas. 135), dann, in Folge des Schloßbrandes, nach Gotha annahm: a. a. O. 169. Von Gotha ging er nach Leipzig (vgl. Brandes II, 196 fgg.), dann nach Mannheim, wo man sich jedoch seiner auch bald wieder entledigte; die Veranlassung soll hier, wie anderwärts, Seyler's allzugroße Fügsamkeit in den leidenschaftlichen und herrschbegierigen Charakter seiner Frau und ihre oft wunderlichen Ansprüche gegeben haben: a. a. O. II, 284; vgl. 251. Er übernahm nun wieder verschiedene eigene Directionen (so 1783 in Hamburg: Schütz 524), durch welche er seinen Ruf als einer der kunstsinnigsten deutschen Theaterprincipale, der zur Ausbreitung eines reineren Geschmacks sehr Wesentliches beigetragen, allerdings zwar bestätigte: aber sein eigenes Glück dabei zu gründen und seinen Unternehmungen Erfolg und Dauer zu verschaffen gelang ihm nicht. Er starb gegen Ende des Jahrhunderts. — Seine bereits mehrfach erwähnte Frau, Friederike Sparmann, war 1738 zu Dresden geboren. 1754 debütirte sie bei der höchst unbedeutenden Bande, mit der ein gewisser Kirsch (Chronol. 127, 173) damals in Sachsen umherzog. Im folgenden Jahre wurde sie die Frau des Schauspieler Hensel, unter welchem Namen sie ihren eigentlichen Ruhm erlangt hat (über Hensel als Schauspielers. Chronol. 174). Sie ging mit ihm zu Schuch nach Breslau; später kam sie zur Ackermann'schen Truppe. 1763 ging sie nach Wien; da sie aber, trotz ihres großen Rufes und ihres wirklich eminenten Spieles, dem ungebildeten und verwöhnten Geschmack des damaligen Wiener Publikums nicht zusagte, so verließ sie die dortige Bühne bereits nach wenigen Monaten, spielte kurze Zeit in Hildburghausen, ging dann aufs Neue nach Wien, nahm wiederum nach wenigen Monaten zum zweiten Male Abschied und ging zur Ackermann'schen Gesellschaft, wo sie freilich das Glück hatte, neben Eckhof zu spielen, zurück. 1767 trat sie zur Seyler'schen Gesellschaft, begleitete dieselbe auch nach Hannover ꝛc. bis 1771: wo sie zum dritten Male nach Wien ging. Allein wiederum nach Jahresfrist kehrte sie zu Seyler, der damals die Direction in Weimar hatte, zurück; auch wurde sie jetzt endlich Frau Seyler: Brandes II, 131, 138. Von dem Aufenthalt in Gotha und Mannheim ist bereits oben die Rede gewesen. 1783, unter der Direction ihres Mannes, betrat sie wiederum die Hamburger Bühne, der sie auch unter Schröder's Direction (seit 1785) treu blieb, bis 1789, wo Seyler das Hoftheater in Schleswig übernahm; hier starb sie schon im folgenden Jahre, 1790. — Die Hensel war, ohne Vergleich, die berühmteste Schauspielerin ihrer Zeit, ganz besonders in allen leidenschaftlichen, herrschsüchtigen, gewaltsamen Charakteren. Lessings Urtheil über sie (das im Text angeführt ist) steht in der Dramaturgie I, Nr. 20: S. W. VII, p. 90; vgl. 20, 61 ꝛc. Minder günstig, zum Theil sogar auf ganz abweichende Weise, ist sie von Schröder und nach ihm von seinem Biographen beurtheilt worden: „Schröder hielt sie, ihre Zittertöne abgerechnet, für trefflich in sanften Rollen. Nur begriff er nicht, wie selbst Lessing

ihre Declamation mit Eckhof's gediegener Wahrheit vergleichen können. . . . Ihr dritter Auftritt, Milwood im Kaufmann von London, worin sie am Rhein nicht gefallen wollen, erwarb ihr in Hamburg (1765) laute Bezeugungen der Bewunderung, die sie wahrscheinlich verleiteten sich zu heftigen Rollen geeignet zu glauben, bei denen nur der starke Körperbau ihr zu Statten kam, indeß ihre Zittertöne noch mehr beleidigten. Gleichwohl hat sie das deutsche Publikum auch darin vergöttert, und sogar ihren Cothurngang bewundert, den Schröder für einen Dragonerschritt erklärte. . ." (I, 142. 143). Von dem außerordentlichen Umfang ihres Repertoire's, worin es ihr wohl kaum je eine zweite Schauspielerin gleich gethan, zugleich aber auch von der künstlerischen Eifersucht und dem Rollenneide, der ihr überall, wo sie auftrat, von ihren Mitspielern vorgeworfen ward, giebt folgende Stelle desselben Verfassers p. 183 Zeugniß. Es ist darin von der Seyler'schen Entreprise von 1767 die Rede: „Madam Hensel zeigte sich, ihrem Wunsche gemäß, in allen Fächern. Sie war Clorinde in Olint und Sophronia, Heufelds Julie, Semiramis, Celiante im verheiratheten Philosophen, Lindane im Coffeehause, Henriette im poetischen Dorfjunker! Sara Sampson, die Liebhaberin im Schriftsteller und Bedienten, Henriette in Lessings Freigeist! Zaire, Cleanthis im Demokrit, Zelmire, Cenie, Mrs. Freemann in der Amalie, Elisabeth im Esser, Cleopatra in der Rodogune, Merope, Amalie im Zweikampf, Eleonore in Eduard und Eleonore, Roxolane in Soliman II. Mrs. Beverley im Spieler, Hypermnestra, Alzire, Estrithe im Canud, Minna von Barnhelm! Milwood im Kaufmann von London, Julie in Julie und Belmont, Palmira in Mahomet, Julie in Romeo und Julie, Nanine! die Gräfin im falschen Kammermädchen! Eugenie, Rosamunde, Julie Heiter in den falschen Vertraulichkeiten! Wo sich eine glänzende Rolle fand im Lust- oder Trauerspiel, Liebhaberin, Frau oder Mutter, die mußte ihr allein gehören, die mußte Schauspielerinnen untersagt bleiben, die ihr zur Seite standen." — Ihre berühmteste Rolle unter so zahlreichen war die Medea in dem Gotter'schen Melodrama gleichen Namens (von 1775: s. Gotter's Gedichte 1787, Bd. II; vgl. Brandes II, 192) Ihr Portrait als Merope s. vor dem Theat. Kal. v. 1776.

Ebendaselbst: Der Herzog von Gotha. Vgl. Iffland in Meine theatral. Laufbahn p. 82. — Neben den vorzüglichen Darstellern der damaligen Gothaischen Bühne, neben Namen also, wie Eckhof, die Hensel, die Brandes, Iffland, Böck, Beil, Beck &c. muß jederzeit auch der Dichter Gotter genannt werden, um des ansehnlichen geistigen Einflusses willen, welchen er auf diese Bühne ausübte: Iffland a. a. O. 69. Ueber seine Stellung in der Literatur, namentlich auch seine Singspiele, welche (der Jahrmarkt, Romeo und Julie &c.; eine, jedoch unvollständige Sammlung derselben erschien 1778) mit den Weißeschen wetteiferten s. Gervinus IV, 377; V, 532 fgg.

Zu pag. 338: Beil, Beck. Beil (Joh. David), geb. 1754 zu Chemnitz, betrat die Bühne zuerst 1775. Zwei Jahre später, durch den Coadjutor, nachherigen Fürst Primas von Dalberg, den Gönner Schillers, Jean Pauls &c. empfohlen, debütirte er zu Gotha, mit glänzendem Erfolge; über sein damaliges jugendlich geniales Zusammenleben mit Beck und Iffland vgl. den Letzteren,

theatral. Laufb. 70 fgg. Nach Auflösung des Gothaischen Hoftheaters ging er, mit den Uebrigen, nach Mannheim, wo er fast in allen Fächern thätig war, hauptsächlich und am Erfolgreichsten im komischen. Er starb zu Mannheim 1799: Iffland a. a. O. 232. Unter seinen Stücken waren Kurt von Spartau, die Spieler, Armuth und Hoffart (nach Holberg?) die beliebtesten; eine Sammlung in zwei Bände erschien zu Zürich 1794. Vgl. Gerv. V, 592; Jördens V, 527 fgg. — Beck (Heinrich) geb. zu Gotha 1760, trat zuerst 1777 auf dem dortigen Hoftheater auf; 1779 ging er gleichfalls nach Mannheim, wo er 1803 starb. Er spielte besonders Helden und Liebhaber, später Charakterrollen; 1782 bei der ersten Aufführung der Räuber war er der erste Kosinsky, wie Böck der erste Karl, Iffland der erste Franz Moor: vgl. unten. Auch Beck hat verschiedene Stücke geschrieben, von denen die Schachmaschine (zuerst Berlin 1798) sich bis heut auf den Brettern erhalten hat.

*

Bei dieser Gelegenheit mag denn noch gleich einiger anderen namhaften und verdienten Schauspieler jener Zeit gedacht werden. — Christ (Joh. Ant.) wurde 1744 zu Wien geboren. 1765 trat er unter dem Namen Puitangi zu der berüchtigten Ilgener'schen Bande. 1772 spielte er in Prag, aber noch ohne rechten Beifall: Chronol. 328. Von da kam er (1773) zur Döbbelin'schen Gesellschaft und mit ihr 1776 nach Berlin: Plüm. 282, wo er zuerst als Riccaut de la Marlinière Aufsehen erregte. Von da an wuchs sein Ruhm dergestalt, daß Schröder ihn bereits 1778 in Brockmann's Stelle berief: s. Meyer I, 298. Er debütirte als Hofmeister in dem gleichnamigen Lenz'schen Stück. Allein auch hier, wie es scheint, war der Erfolg Anfangs nur gering; wenigstens ging er schon in demselben Jahre wieder ab (a. a. O. 307), worauf denn Fleck (s. u. zu Vorl. IX) in die Stelle des ersten Liebhabers eintrat: ebendas. 314. Christ ging nach Leipzig, war dann eine Reihe von Jahren in Rußland und Deutschland bei verschiedenen Truppen beschäftigt: bis er 1794 zur Seconda'schen Gesellschaft nach Prag, und darauf mit ihr nach Leipzig und Dresden kam. Im letzteren Orte starb er im achtzigsten Jahr, 1824. Seines Riccaut wurde bereits gedacht; außerdem soll er als alter Klingsberg, Wellenberger in den Advokaten, Hofrath Dalner in Dienstpflicht, Polonius (oder wie er damals in der Schröder'schen Bearbeitung noch hieß, Oldenholm) rc. unübertrefflich gewesen sein. Meyer I, 299 fällt folgendes Urtheil über ihn: „Anstandsrollen und Glücksritter gab er meisterhaft. Im eigentlichen Trauerspiel, in heftigen Charakterrollen schien er minder wahr, welches zum Theil wohl seinem treulosen Gedächtnisse beizumessen.“ Sein Portrait s. im Theat. Kal. v. 1779, auch 1796. — Reinecke (Joh. Fr.) geb. zu Helmstädt 1747, kam, nachdem er zuerst bei kleinen Truppen in Süddeutschland gespielt, 1771 zur Ackermann-Schröder'schen Gesellschaft nach Hamburg. 1777 ging er nach Leipzig, wo er bereits 1787 starb. Er war ein Künstler ersten Ranges, dessen Karl Moor, Lear, Wittelsbach rc. durch ganz Deutschland berühmt war. Auch seine Frau Sophie geb. Benzig (geb. 1750, st. zu Petersburg 1787) genoß eines weitverbreiteten und wohlverdienten Rufes. Meyer I, 293 fg. hat folgende vorzügliche Charakteristik des Reinecke'schen Spiels gegeben; sie bezieht sich auf die Zeit um 1777, die eigentliche Blüthezeit des Künstlers: „Reinecke und seine Frau hatten große Kunstschritte gemacht, und standen auf

dem Gipfel der ihnen erreichbaren Vollkommenheit. Die Natur hatte so viel für den Mann gethan, und die Kunst so gar nichts an ihm verdorben, daß er sich den ersten Meistern der Bühne zur Seite stellen durfte, ohne von ihnen verdunkelt zu werden. Er trug das Gepräge männlicher Schönheit, Würde und Rechtschaffenheit. Seine Töne drangen ans Herz. So lange er noch Liebhaber spielte, war es mir etwas wahrscheinlicher daß er geliebt werde, als daß er verliebt sey. Darin, und in allen schimmernden Ergüssen des Witzes, der Laune und der Neckerei, durfte er es mit Borchers und Brockmann nicht aufnehmen. Seine ernsten und zärtlichen Väter, seine ritterlichen und soldatischen Charaktere, standen über den ihrigen, und wirkten unwiderstehlich. Unter allen mir bekannten Schauspielern ist er der Einzige, den ich in Schröders vorzüglichsten Rollen dieser Art sehen und hören konnte, ohne zu seinem Nachtheil an meinen Freund erinnert zu werden; der Einzige, der mit festem Sinn die große Lehre gefaßt hatte, daß Wahrheit und Natur sich herabsetzen, wenn sie zur Künstelei ihre Zuflucht nehmen. Er übertrieb nie. Er überraschte mich selten: ich sah vorher was ich an ihm finden würde, aber ich hätte um Vieles nicht etwas Anderes zu finden gewünscht. Er bezauberte nicht durch Feinheiten, aber nichts mißlang ihm worauf er Anspruch machte. Er besaß keine große Mannigfaltigkeit, seine verwandten Charaktere sahen sich ähnlich: aber jeder für sich betrachtet war wohl verstanden, und was er seyn sollte. Man traf auf keine Widersprüche, er hielt die Rolle mit Sicherheit, seine Stärke ermattete nicht, und das gelassene Wort kam mit Anmuth von seinen Lippen. Ich begreife, daß wer ihn in Männern innerer Würde und Herzlichkeit gesehn, etwas an ihm gefunden, das keine Darstellung einer vollendeten Kunst ersetzen konnte. Waren in höfischen und vornehmen Rollen sein Anstand und seine Bewegungen nicht so vollkommen ausgebildet, als das Vorurtheil von den Göttern der Erde erwartet, so waren sie doch nie geziert, gespreizt, bürgerlich, oder gemein. Das Staatskleid war ihm nicht alltäglich, aber wohl gebührend. Was ihm abging schien vielmehr dem Ernst, der Herablassung, der Milde, als der Unmöglichkeit zugeschrieben werden zu müssen, jene äußere Gewandtheit zu beurkunden. Schröders Gluth unter der bewegten Asche, Flecks hellauflodernde Flamme, Brockmanns hinreißende seelenvolle Beredsamkeit, Borchers Genialitdt, waren ihm nicht verliehen; aber das Herz war bei seinen Worten, und ließ keinen Zuschauer unbewegt. Es ist mir nicht bekannt, daß er sich je Rollen zugetheilt die außer seinem Beruf lagen, oder daß er sich durch lauten Beifall verleiten lassen, den Beifall aufs Spiel zu setzen. Er besaß Stolz und Bewußtseyn, Eitelkeit besaß ihn nicht. An scharfem und tiefem Sinn, an Mannigfaltigkeit des Spiels, an Ausbildung glücklicher Gaben, kann Reinecke übertroffen werden; an Fülle und Gediegenheit der Gaben schwerlich: und wenn Andre in einzelnen Rollen mehr zu loben sind, so wird Wenigen gelingen, im Ganzen so fehlerfrei zu seyn. Die schöne Frau übertraf ihn an Geist und Einsicht; aber ihre Brust erlaubte ihr nicht, heftige Rollen so durchzusetzen wie sie solche verstand, und ihre hohen Töne waren nicht angenehm." Vgl. Schütz, p. 404, 411. — Opitz (Christ. Wilh.) geb. 1756 zu Berlin, debutirte bei Seyler 1775: Brand. II, 207. Schon 1783 galt er „für einen unserer ersten Liebhaber im Trauer- und Lustspiel." Von 1789 bis an seinen Tod (1810), gehörte er zur Seconda'schen Gesellschaft, die abwechselnd in Prag, hauptsächlich aber in Leipzig und Dresden spielte, in welchem letzteren Orte auch Opitz starb. Er soll

namentlich in Conversationsstücken vortrefflich gewesen sein. Vgl. Theat. Kal. 1792; Brandes III, 343.

u. s. w.

Ebendaselbst: Ich glaube, schrieb Schiller einige Tage später an Dalberg. S. Fr. Schiller's Briefe an den Freih. v. Dalberg, Karlsr. 1819, p. 48, womit die sehr lebhafte Schilderung bei Streicher a. a. O. 39 fgg. zu vergleichen: „Aus der ganzen Umgegend, von Heidelberg, Darmstadt, Frankfurt, Mainz, Worms, Speier ꝛc. waren die Leute zu Roß und zu Wagen herbei geströmt, um dieses berüchtigte Stück, das eine außerordentliche Publicität erlangt hatte, von Künstlern aufführen zu sehen, die auch unbedeutende Rollen mit täuschender Wahrheit gaben, und nun hier um so stärker wirken konnten, je gedrängter die Sprache, je neuer die Ausdrücke, je ungeheuerer und schrecklicher die Gegenstände waren, welche dem Zuschauer vorgeführt werden sollten. Der kleine Raum des Hauses nöthigte diejenigen, welchen nicht das Glück zu Theil wurde eine Loge zu erhalten, ihre Sitze schon Mittags um ein Uhr zu suchen, und geduldig zu warten, bis um fünf Uhr endlich der Vorhang aufrollte. Um die Veränderung der Coulissen leichter zu bewerkstelligen, machte man aus fünf Acten deren sechs, welche von fünf Uhr bis nach zehn Uhr dauerten. Die ersten drei Acte machten die Wirkung nicht, die man im Lesen davon erwartete; aber die letzten drei enthielten alles, um auch die gespanntesten Forderungen zu befriedigen. Vier der besten Schauspieler, welche Deutschland damals hatte, wendeten alles an, was Kunst und Begeisterung darbieten, um die Dichtung auf das vollkommenste und lebendigste darzustellen. Böck als Carl Moor war vortrefflich, was Declamation, Wärme des Gefühls und den Ausdruck überhaupt betraf. Nur seine kleine, untersetzte Figur störte anfangs, bis der Zuschauer von dem Feuer des Spiels fortgerissen, auch diese vergaß. Beil als Schweitzer ließ nichts zu wünschen übrig; so wie auch Kosinsky durch die passende Persönlichkeit des Herrn Beck sehr gewann. Durch die Art aber wie Iffland die Rolle des Franz Moor nicht nur durchgedacht, sondern dergestalt in sich aufgenommen hatte, daß sie mit seiner Person eins und dasselbe schien, ragte er über alle hinaus, und brachte eine nicht zu beschreibende Wirkung hervor, indem keine seiner Rollen, welche er früher und dann auch später gab, ihm die Gelegenheit verschaffen konnte, das Gemüth bis in seine innersten Tiefen so zu erschüttern, wie es bei der Darstellung des Franz Moor möglich war. Zermalmend für den Zuschauer war besonders die Scene, in welcher er seinen Traum von dem jüngsten Gericht erzählte, mit aller Seelenangst die Worte ausrief: „richtet einer über den Sternen? Nein! Nein! und bei dem zitternd und nur halblaut gesprochenen in sich gepreßten Worte, Ja! Ja! — die Lampe in der Hand, welche sein geisterbleiches Gesicht erleuchtete — zusammensank. Damals war Iffland 26 Jahre alt, von Körper sehr schmächtig, im Gesicht etwas blaß und mager. Dieser Jugend ungeachtet war sein Spiel auch in den kleinsten Schattirungen so durchgeführt, daß es ein nicht zu vertilgendes Bild in jedem Auge, das ihn sah, zurückließ." Vgl. über diese Stelle Iffland's eigenen Aufsatz in seinem Theat. Kal. 1807, p. VII–XIV; 56—77. — Auch über die erste Aufführung des Fiesko und ihre Aufnahme im Publikum hat Streicher einen interessanten Bericht hinterlassen, p. 172: „Es war alles, was die schwachen Kräfte des Theaters

vermochten, angewendet worden, um das Aeußerliche des Stücks mit Pracht auszustellen; eben so wurden auch die Hauptrollen, Fiesco durch Böck, Verrina durch Iffland, der Mohr durch Beil, vortrefflich dargestellt, und manche Scenen erregten, sowohl für den Dichter als für die Schauspieler, bei den Zuschauern die lauteste Bewunderung. Aber für das Ganze konnte sich die Mehrheit nicht erwärmen; denn eine Verschwörung in den damals so ruhigen Zeiten war zu fremdartig, der Gang der Handlung viel zu regelmäßig, und was vorzüglich erkältete, war, daß man bei dem Fiesco ähnliche Erschütterungen, wie bei den Räubern erwartet hatte." Vgl. hiemit Schiller's eigenen Brief an seinen (nachherigen) Schwager Reinwald in Meiningen, vom Mai 1784; a. a. O. 183: „Den Fiesco verstand das Publikum nicht. Republikanische Freiheit ist hier zu Land ein Schall ohne Bedeutung, ein leerer Name — in den Adern der Pfälzer fließt kein römisches Blut. Aber zu Berlin wurde es vierzehnmal innerhalb drei Wochen gefordert und gespielt". — Desto glänzender war wenige Wochen später der Erfolg der „Luise Millerin" — oder wie sie mit dem zweiten, ihr von Iffland (s. a. a. O. 175; vgl. 174) ertheilten Namen hieß: Kabale und Liebe: ebendas. —

Neunte Vorlesung.

Die niedere Dramatik: Iffland; Kotzebue. — Die ideale Richtung in Goethe und Schiller. — Die Weimarische Bühne und deren Einfluß: Berlin; Fleck, die Bethmann. — Verfall der dramatischen Poesie, erklärt aus dem allgemeinen Verfall des nationalen Lebens: die Romantiker. — Zustand der Theaterwelt: die Berliner Bühne unter Brühl; Ludwig Devrient, Seydelmann. — Aussichten in die Zukunft; Schluß.

In der neulichen Vorlesung waren wir bis zu jenem Höhenpunkte unserer Literatur gelangt, der durch Goethe's und Schiller's Namen und die gemeinsame Thätigkeit dieser beiden Dichter bezeichnet wird. Wir erkannten das Charakteristische dieser sogenannten klassischen Epoche, sowie den Grund und die wahre Bedeutung ihrer Größe darin, daß in ihr jene Ausgleichung der Kunst mit dem Leben, nach welcher das ganze Zeitalter gerungen, zu der namentlich Lessing mit kritischer Art die Wege geöffnet, ja die wir auch durch die formlosen Versuche der Stürmer und Dränger noch hindurchschimmern sahen — wir erkannten, sage ich, die charakteristische Größe der Goethe-Schiller'schen Epoche darin, daß diese Ausgleichung der Kunst mit dem Leben, diese volle, plastische Darstellung des Schönen, auf welche das gesammte achtzehnte Jahrhundert in den verschiedenartigsten Versuchen hingearbeitet, sich in ihr wirklich erfüllt und stattgefunden hatte. Die Schönheit, welche so lange nur gesucht und gelehrt, verheißen und beschrieben worden, tritt jetzt leibhaftig, lebendig, eine Venus victrix, eine siegende Göttin, in die Welt: das ästhetische Bewußtsein wird zur ästhetischen

That, der Begriff des Schönen verkörpert sich zur schönen, zur künstlerischen Persönlichkeit.

Bereits am Schluß meiner neulichen Vorlesung habe ich darauf hingewiesen, daß auch diese letzte, äußerste Entwicklung unserer ästhetischen Epoche ihren vollkommensten Ausdruck auf der Bühne fand und daß auch für die größten Dichter der Nation, für Goethe und Schiller, das Theater der Punkt war, in welchem ihre reichste, glücklichste Thätigkeit zusammenfloß; die vollendetste Epoche unserer Literatur im Allgemeinen ist zugleich die vollendetste Epoche unserer Bühne.

Bevor ich jedoch hievon des Näheren spreche, ist es nöthig, zweier Erscheinungen zu gedenken, welche, als das Kehrbild jener idealen Richtung, die sich in Goethe und Schiller repräsentirt, diesen selbst unmittelbar vorauf und zur Seite gehen: Iffland und Kotzebue.

Sie erinnern Sich aus dem neulichen Vortrage, mit welchem Uebermuthe die geniale Jugend der siebziger Jahre gegen alles Herkömmliche in Dichtung und Leben, gegen Gesetz, Sitte und Ueberlieferung aufgetreten war. Nur das Ungeheure, das Außerordentliche sollte gelten, nur starke Empfindungen, glühende Leidenschaften, kolossale Tugenden, kolossalere Laster — mit Einem Wort: Alles, was das Unmögliche möglich machen wollte, hielt man, auf der Bühne wie im Leben, der Beachtung, der Bewunderung werth.

Ein Ausdruck dieser gewaltsamen, stürmischen Epoche, wenn auch in gemäßigter Form, war, wie Sie Sich ferner erinnern, der Götz, waren acht Jahre später, in der vollen Kraft jugendlicher Roheit, Schillers Räuber erschienen: — im Gefolge beider eine Fluth von Ritter- und Räuberstücken, welche alle überflossen von großen und greulichen Charakteren, von Mannheit und Tapferkeit, von Blutdurst und Schlachtendrang. Die gesammte deutsche Bühne drohte sich zu verwandeln in ein Feldlager von Rittern und Räubern; überall wehten Helmbüsche, klirrten Schwerter, saß die Vehme zu Gericht, überall ging man in die böhmischen Wälder, verschwor sich gegen Tyrannen und Unterdrücker, fluchte mit Franz Moor Mond und Sterne vom Himmel herunter, starb für Freiheit und Manneswürde — nämlich auf der Bühne.

Einer so gewaltsamen, so hohlen, so unnatürlichen Aufregung mußte nothwendig eine ebenso große Erschlaffung folgen. Aus dem Getümmel dieser wüsten, mittelalterlichen Welt, aus der lärmenden Gesellschaft dieser Ritter und Knappen, aus dieser ganzen nichtigen Abstraction des wirklichen Lebens mußte es einen eigenthümlichen Reiz haben, wieder einmal Einkehr zu halten bei sich selbst und sich anzusiedeln in den nächstgelegenen, häuslichen Kreisen. Man hatte sich so müde getragen an Helm und Rüstung, war so hungrig geworden bei den vielen großen Worten, mit denen diese jungen himmelstürmenden Genies über die Bretter daherschritten, daß es ordentlich eine Erquickung sein mußte, sich wieder einmal in Schlafrock und Pantoffeln, voll häuslichen Behagens, an der gedeckten Tafel der Realität, zu einfach bürgerlicher Kost zu Tische zu setzen.

Dies der Ursprung Iffland's und seines Familiendramas. Auch Iffland's früheste dramatische Productionen stehen noch unter dem Einfluß der Genieperiode; sein erstes Stück (Albert von Thurneisen, 1781) war ein Ritterstück, im Geschmack der Babo, Gemmingen, Meier rc. Nicht lange indessen, so erkannte er selbst, wie wenig diese Gattung, mit ihren gewaltsamen Situationen, ihren schroffen, leidenschaftlichen Charakteren, ihrer ganzen illusorischen Weltanschauung, seiner Natur zusagte. Diese Natur war eine specifisch bürgerliche, eine leidenschaftlose, reflectirende, nüchterne Natur. — So als Darsteller. Es ist bekannt und durch die berufensten Beurtheiler erwiesen, ja selbst noch heutigen Tags aus den panegyrischen Berichten einseitiger Bewunderer liest es sich unwillkürlich heraus, daß Alles, was an die ideale Sphäre streifte, der Ausdruck positiver, hinreißender Leidenschaft, die Gewalt des höheren tragischen Pathos, ihm niemals, auch nicht in seiner besten Zeit, wirklich zu Gebote gestanden. Die außerordentliche technische Vollendung, welche Iffland seinem Spiel erworben, die Sicherheit, mit der er die Bretter beherrschte, die weise, fast schlaue Berechnung der Mittel, mit der er in derartigen Rollen den Mängeln seines Talentes zu Hilfe kam, mochte ihm auch hier den Beifall der Menge erwerben; der Kenner dagegen vertauschte mit Freuden diese Kunststücke, welche Iffland seiner Natur gleichsam abnöthigte, gegen jene Rollen, in denen er, in

glücklicher Uebereinstimmung mit seiner natürlichen geistigen wie körperlichen Anlage, wirkliche Kunstwerke lieferte: das heißt also in allen Rollen (wenn dieser Ausdruck erlaubt ist) niederländischen Stils, in allen Rollen, wo ein genaues und glückliches Mosaik einzelner, der Natur abgelauschter Züge, eine getreue, prosaische Wiederholung einer prosaischen Wirklichkeit genügend war. So unerfreulich der Eindruck seines Lear, seines Wallenstein &c., so vorzüglich soll Iffland in allen bürgerlichen Charakteren, besonders wenn dieselben durch einen leisen Anflug von Sentimentalität gefärbt waren, ferner in Rollen aus dem höheren Gesellschaftsleben, in Chevaliers &c. gewesen sein.

Ganz dieselbe Richtung nahm er nun auch als Autor. Bei Schröder hält es einigermaßen schwer, die schriftstellerischen Erzeugnisse mit den Darstellungen als Schauspieler, seine Klingsberge, seinen Ring &c. diese Portraits einer poesielosen, nüchternen Wirklichkeit, mit seiner großartigen Gallerie Shakespear'scher Charaktere, mit seinem Hamlet, Macbeth, Lear, Falstaff &c. in Einklang zu bringen; in vielen Fällen scheint es mehr der Director als der Schauspieler, mehr der Unternehmer als der Künstler gewesen zu sein, der die Auswahl seiner Bearbeitungen geleitet. — Bei Iffland dagegen ist Beides in vollkommenster Uebereinstimmung: der Schauspieler erklärt den Schauspieldichter, wie der Dichter den Schauspieler; in beiden dieselbe kleine Bürgerlichkeit, dasselbe Idyllische, Beschränkte, Familienhafte, dieselbe unmittelbare, prosaische Abschrift der Wirklichkeit — und zwar der Wirklichkeit, wie sie sich darstellt in einem scharfen, aufmerksamen, beobachtenden — aber auch einem nüchternen, einem Auge, das niemals „in schönem Wahnsinn" gerollt hat! — Iffland hatte ursprünglich Theologe werden wollen: so machte er seinen Abfall wieder gut, indem er in seinen Stücken die Bühne selbst zur Kanzel erhob; jene Predigten, die er früher concipirt, sollten nicht ganz verloren sein, sie kehrten wieder in den langathmigen Moralitäten, den tugendhaften Reden und Ermahnungen, der kleinen, beschränkten Weisheit seiner Oberförster, Landleute und dergleichen.

Verstehen Sie dies indessen nicht so, als ob ich damit nun im Allgemeinen den Stab brechen wollte über das familienhafte Drama und

speciell die Iffland'schen Stücke. Ich weiß sehr wohl, daß es neuerdings Mode geworden und gewissermaßen zum guten Ton gehört, mit unaussprechlicher Vornehmheit auf Iffland herabzublicken und wohl gar von seinen Stücken den Verfall unserer Bühne herzuleiten.

Was diesen letzteren Vorwurf anbetrifft, so ist er außerordentlich thöricht; weder heben läßt die Bühne sich durch einen einzelnen Dichter, noch läßt sie durch einen einzelnen sich stürzen: sondern immer ist es die Literatur in ihrer Gesammtheit, ist es das innerste Leben des Volkes, ist es die Nation selbst, mit der auch die Bühne steht und fällt.

Allein auch im Uebrigen, glaube ich, werden die Iffland'schen Stücke, wird das gesammte Genre des Familiendramas, wie sich dasselbe gegen Ausgang des vorigen Jahrhunderts bei uns entwickelt hatte, neuerdings zu hart beurtheilt. Das Theater so wenig, wie die Unterhaltungsliteratur, weil beide auf ein unmittelbares, täglich wiederkehrendes Bedürfniß des Publikums berechnet sind, können einer gewissen mittleren Gattung entbehren, einer Gattung, welche, außerhalb der eigentlichen Kunstsphäre stehend, eben nur dem Tage dienen, nur eine augenblickliche Leere mit anmuthiger Zerstreuung ausfüllen und verdecken will. Es können nicht alle Tage Meisterwerke geschrieben werden; ja und selbst wenn sie geschrieben würden, das Publikum fühlt sich nicht jeden Tag in der Stimmung, Meisterwerke zu lesen oder zu sehen: es will sich auch einmal ausruhen von seinen ästhetischen Aufregungen, es will sich einmal gehen lassen, will einmal ein Buch lesen, bloß um zu lesen, ein Stück sehen, bloß um zu sehen, aus purer Neugier, purer Schaulust, bloß um die Langeweile todt zu machen. — Strenge Kunstrichter freilich können behaupten, das solle nicht sein und wo ein Publikum aus andern Motiven, als bloß immer aus reinstem künstlerischem Interesse ins Theater gehe, da sei es ein schlechtes, ein philiströses Publikum. Behaupten, wie gesagt, läßt sich das; nur was wird mit der Behauptung erreicht? Nicht das Mindeste; die Thatsache bleibt doch, das Bedürfniß ist doch vorhanden und muß befriedigt werden, wie immer es sei. Nun, und was läge da wohl näher, als eben — das Nächste?! das heißt das eigene, tägliche Dasein, die unmittelbare Umgebung in Haus und Hof, in Nachbarn und Gevat-

tern? Weder die Verfasser, noch, für die sie bestimmt sind, die Zuschauer dieser Stücke wollen sich dabei sehr in Aufregung bringen, sie wollen sich, so zu sagen, so wenig wie möglich incommodiren lassen, das schwere Geschäft des Amüsements soll so leicht, so bequem wie möglich von Statten gehen. Nun und da sind sie ja alsobald, die Iffland'schen Hofräthe, Sekretaire, Kaufleute, mit ihren Kassendefects, ihren unglücklichen Ehen, ihren Bankerots und ähnlichen häuslichen Calamitäten. Diese Stoffe brauchen nicht erfunden, diese Charaktere nicht künstlich entworfen zu werden: sie werden nur gefunden, sie liegen überall gleichsam auf der Gasse, man braucht sie nur aufzuheben — und falls noch etwas Staub und Schmutz daran sitzen sollte, nur immer rasch: das Publikum wartet, es wird nicht so genau genommen!

Dies Verhältniß ist so einfach, so natürlich, daß es sich auch überall, zu allen Zeiten, bei allen Nationen regelmäßig wiederholt hat, nur begreiflicher Weise überall in verschiedener Form. Unsere sentimentale Komödie aus den vierziger Jahren des vorigen Säculums, die Komödie der Gellert, Schlegel &c. mit ihren Orgons, ihren Selinden und Cephisen, ja um den Gegensatz recht scheinbar zu machen: das gesellschaftliche Lustspiel, das sociale Drama der Franzosen, in dem Augenblick, da ich dies spreche, was ist es anders?!

Gegen die historische Berechtigung also sowie gegen die praktische Nutzbarkeit der Iffland'schen Stücke läßt sich nicht das Mindeste einwenden. Sie sind, wie durchschnittlich alle Stücke, welche Schauspieler zu Verfassern haben, mit großer Bühnenkenntniß geschrieben und haben in einer Reihe charakteristischer, dankbarer Rollen zur Ausbildung und Bereicherung unserer Schauspielkunst wesentlich beigetragen. Sie gewähren überdies ein ziemlich klares, anspruchloses Bild des deutschen Familienlebens und der niederen bürgerlichen Geselligkeit, wie dieselbe sich zu Ende des vorigen Jahrhunderts bei uns ausgebildet hatte: so daß ihnen, wie den sentimentalen und Familienromanen derselben Zeit, schon in dieser Hinsicht eine gewisse geschichtliche Bedeutung gar nicht abzusprechen ist. — Wendet man hiegegen ein, daß der Horizont dieser Stücke doch gar zu eng, ihre Interessen gar zu kleinlich, ihre Moral gar zu hausbacken, so ist freilich auch dies richtig. Aber nur war der

Horizont jenes Familienlebens selbst denn größer, diese Moral selbst werthvoller, als sie uns in den Iffland'schen Stücken erscheint? Ein Buckliger, der in den Spiegel sieht und sieht ihm ein Buckliger daraus entgegen, hat der wohl wirklich Recht, den Spiegel zu schelten? Statt also mit den Dichtern, den Stücken zu zürnen, welche, indem sie das deutsche Leben schildern wollen, wie es ist, bei aller Treue, aller minutiösen Sorgfalt doch nichts weiter zu Stande bringen als eben einen Ifflandischen Kassendiebstahl — wie wär' es, wenn wir statt dessen das Ding einmal umkehrten und unterwürfen nicht die Dichter, nicht die Stücke, nein, unser Leben selbst, unseren Staat, unsere Geselligkeit, ja uns selbst, in unserem persönlichen Denken und Fühlen, Wollen und Streben, einer Kritik, und zwar einer sehr gründlichen, sehr praktischen?!

Wenigstens wem hiezu der Muth gebricht, der hat sich auch selbst des Rechtes begeben, über unsere Literatur, unsere Kunst zu Gerichte zu sitzen; nicht einmal Klage führen darf er über die Langweiligkeit und das, in sittlichem Sinne gesprochen, wahrhaft Klägliche, wahrhaft Miserable der Iffland'schen Stücke: es ist keine specifische Ifflandische Langeweile, es ist die allgemeine Oede, die allgemeine Dürftigkeit des deutschen Lebens, die uns aus diesen und allen ähnlichen Stücken angähnt.

Etwas Anderes freilich ist es mit dem ästhetischen, dem künstlerischen Werth der Iffland'schen Stücke, vorausgesetzt daß man diesen Maßstab an sie legen will und darf. In dieser Hinsicht bilden sie den diametralen Gegensatz der Goethe-Schiller'schen Bestrebungen. Wie diese die ganze Welt künstlerisch zu verklären suchen, wie die Kunst, die Schönheit ihnen das höchste, das äußerste Gesetz ist, dem alle anderen sich harmonisch fügen müssen: so hingegen abstrahirt das Iffland'sche Schauspiel von allen Forderungen der Kunst, man möchte sagen: es kennt, es ahnt sie nicht, es begnügt sich mit einer rohen, ungeschlachten Naturwahrheit, es fällt aus der Kunst heraus, es setzt, als hätte Lessing nie gelebt, noch einmal die Moral an die Stelle der Aesthetik, es will noch einmal die Welt nicht verklären, es will sie unterrichten und bessern. — —

Gäbe es irgend etwas, das mit dem Unkünstlerischen dieses Standpunktes aussöhnen und uns nachsichtig machen könnte gegen die philisterhafte Moral der Ifflandischen Stücke, so wäre es der Vergleich mit seinem Zeitgenossen und Nebenbuhler: Kotzebue. Auch Kotzebue's Erscheinung ist aus der vorhergehenden Sturm- und Drangperiode abzuleiten. Stellt Iffland die Rückkehr jener abstracten, inhaltlosen Bewegung zu den positiven Zuständen des Familienlebens, der Gesellschaft und Sitte dar, repräsentirt er das Philisterthum, die beschränkte Spießbürgerlichkeit, in welcher der deutsche Geist für die Ausschweifungen jener genialen Periode gleichsam Buße thut: so dagegen Kotzebue repräsentirt die Blasirtheit, jenes gänzliche Aufgeben aller ästhetischen, sittlichen und überhaupt aller Grundsätze, welches für einen anderen Theil der damaligen deutschen Welt die Folge eben jener Ausschweifungen war Sie bezeichnen Beide die Rückkehr aus der Genieperiode: aber in Iffland ist der Schwärmer nur philiströs, in Kotzebue ist er frivol geworden. An dramatischem Talent, Einsicht in das Technische der Bühne, Leichtigkeit im Erfinden und Produciren war Kotzebue ohne Zweifel außerordentlich reich, der reichste vielleicht von allen Dichtern unserer modernen Literatur. Wenn er nichts destoweniger durch all dies Talent, all diesen Fleiß keine dauernde Wirkung erreicht hat, wenn unter den mehr als zweihundert Stücken, welche er geschrieben und die zu ihrer Zeit fast alle das Entzücken des Publikums gewesen — und nicht bloß des deutschen: selbst Frankreich, selbst England, Italien, Spanien benutzten die wunderbare Fruchtbarkeit, die Bühnenkenntniß und Erfindungskraft des deutschen Dichters — wenn, sage ich, unter diesen mehr als zweihundert Stücken auch nicht ein einziges sich befindet, das die Nation noch heute mit Stolz, ja nur mit Achtung nennt, vielmehr im Gegentheil: eine solche Nacht der Vergessenheit, ein solcher Aschenregen der Verachtung ist über ihn gesunken, daß selbst seine unverkennbaren (ich weiß keinen anderen Ausdruck) technischen Talente darüber aus dem Gedächtniß der Lebenden entschwunden sind; ja endlich wenn schon jetzt, kaum dreißig Jahre nach seinem Tode, dieser Mann, einst so viel genannt, so viel gesehen, so viel bewundert, wie kaum jemals ein anderer deutscher Dichter, jetzt so

verschwunden, so ganz ausgelöscht ist, als hätte er niemals gelebt: so liegt dies nicht bloß in dem Mangel aller künstlerischen, es liegt eben so sehr in dem Mangel aller sittlichen Motive, es liegt in dem Mißbrauch, den Kotzebue selbst von seinem Talente machte, indem er dasselbe vorsätzlich zum Schmeichler jeder schlechtesten Tagesrichtung, zum Diener und Prediger des Gemeinen, Nichtigen, Begeisterungslosen entwürdigte. Daß er dabei Anklang fand in seiner Zeit, ist natürlich genug; gab es doch nur allzu Viele, die sich ihm geistesverwandt fühlten, die, wie er, in der harten Arbeit des Denkens, der strengen Schule der Schönheit stecken geblieben, an allem ernsten Lebensinhalt, aller Kunst, aller Freiheit desperirten und den Zufall, den unverständigen, als Gott der Welt erkannten! Allein die ihn erhob, hat ihn auch gestürzt, die Eitelkeit des Publikums, der er schmeichelte; sie ist anderen Götzen nachgelaufen und hat ihn unbeklagt in Trümmer zerfallen lassen. —

Diese beiden also, mit dem Geleit ihrer Nachahmer, beherrschten seit Anfang der achtziger Jahre die Bühne: Iffland und Kotzebue — und es gehörte daher in der That Muth dazu, auf den von ihnen beherrschten Brettern, gegenüber dem Beifallklatschen des Publikums, den Lobsprüchen ihrer Freunde, die reine Fahne der Kunst, der Schönheit wieder aufzupflanzen.

Goethe allein würde den Muth dazu schwerlich besessen haben — oder richtiger, er hätte das Interesse dafür nicht gehabt. Was ging ihn die Bühne noch an? Sein Aufenthalt in Italien hatte nicht nur seine künstlerische Reife, er hatte auch jene künstlerische Abgeschlossenheit, jenen schönen Quietismus, jene ästhetische Selbstsucht entwickelt und gezeitigt, von der Goethe nun einmal nicht frei zu sprechen ist, von der wir ihn aber auch gar nicht frei zu sprechen, in der wir ihn nur zu begreifen brauchen als in einer nothwendigen Folge, einer wesentlichen Seite seiner ganzen geschichtlichen Stellung und Bedeutung. Auch seine bedeutendsten dramatischen Dichtungen, Anfänge meistens aus früherer, jugendlicher Zeit, hatte er in Italien vollendet: Iphigenie, Tasso, Egmont. Aber so sind es auch eben diese Dichtungen, an denen jene Umwandlung sich am Bemerkbarsten macht. Allerdings hatte Goethe in Italien die letzten Reste nordischen Barbarenthums abgelegt, nicht

jedoch, ohne dabei auch Einiges von der alten nordischen Kraft, von der Frische, der Kühnheit, dem Uebermuth einzubüßen, welche seine Jugendgedichte auszeichnen. Er hatte sich von der Schönheit völlig durchfließen lassen, war völlig harmonisch, völlig klar geworden, ja: allein auch diese olympische Ruhe, er hatte sie nur erreicht, indem er auf die Welt resignirte, indem er sich abwandte von der Geschichte und ihren oft unverständlichen, oft unbequemen Forderungen, und sich lediglich in sich selbst, sein eigenes Ich, versenkte. Aus solchen Stimmungen kann wohl ein großer lyrischer, es kann ein großer epischer Dichter hervorgehen, nur kein eigentlich dramatischer. — Der dramatische Dichter will eine ihm gegenüberstehende Welt unterwerfen und besiegen, er will vor Allem aus sich heraustreten, will schaffen und gestalten; er braucht Leidenschaften und gewaltsame, erschütternde Stimmungen. — Von diesem Allen hatte Goethe sich frei gemacht; er wollte nicht mehr kämpfen, nur noch genießen, nicht mehr Fremdes gestalten, nur noch sich selbst entfalten. Daher auch die dramatischen Gedichte, die ich eben nannte, sind mehr lyrischer, mehr epischer, als wahrhaft dramatischer Natur; es sind Gemälde und Spiegelbilder des eigenen Lebens, nicht, was das Wesen des Dramas ist, Gemälde der Welt und der Geschichte; es sind Zustände, nicht Handlungen. Egmont, wie in ihm noch am Meisten erhalten ist aus der alten Zeit des Götz, des Clavigo u s. w. so enthält er auch verhältnißmäßig noch das meiste dramatische Leben, wiewohl auch in ihm die Individualität des Helden, das Persönlich-Charakteristische gegen die geschichtliche Handlung, den eigentlichen dramatischen Inhalt unverhältnißmäßig hervorgehoben ist. — Auch die späteren Dichtungen Goethe's, in denen er sich der dramatischen Form noch bediente, nehmen immer mehr das Wesen von Selbstbekenntnissen an, werden immer subjectiver, undramatischer, treten immer mehr von der wirklichen Bühne zurück. So namentlich jene Reihe von Dramen und dramatischen Fragmenten, in denen Goethe sich mit der französischen Revolution, diesem ihm höchst verdrießlichen, höchst unbequemen Ereigniß, zurecht zu finden suchte; so ganz vorzüglich der Faust, dieses unvergleichliche, dieses, (ich spreche natürlich nur von dem ersten Theile des Faust) größte Gedicht der modernen Zeit — aber bei alledem kein dramatisches Gedicht!

Goethe leitet mit diesen Dichtungen das spätere Drama der Romantiker ein, das gleichfalls von der Bühne keine Notiz nahm, ja das, wie wir sogleich noch sehen werden, ordentlich eine Ehre darin setzte, nicht aufführbar zu sein, und so die dramatische Form an sich selbst zu vernichten.

Und so könnte es zweifelhaft erscheinen, ob Goethe jemals noch den Weg zur praktischen Bühne gefunden hätte, wenn nicht ein äußerlicher Anlaß dazwischen getreten wäre. Kurze Zeit nämlich nach Goethe's Rückkehr aus Italien, gefiel es dem Herzog, ihn mit der obersten Leitung des neu errichteten Hoftheaters zu Weimar zu bekleiden. — In Weimar hatten seit Mitte des Jahrhunderts die besten der damaligen Theatergesellschaften gespielt: wozu theils die günstige Lage an der Heerstraße nach Leipzig, theils das Interesse beitragen mochte, welches der Hof an diesen und andern Kunstbestrebungen nahm. So hatten namentlich Döbbelin und Koch zu wiederholten Malen in Weimar gespielt, und ein kleines, aber dankbares und aufmerksames Publikum herangebildet. In den siebziger Jahren hatte die Seyler'sche Gesellschaft, deren ich neulich bei Erwähnung des Mannheimer Theaters gedachte, in Weimar gespielt; auch von Eckhofs untergehender Sonne waren noch einige Strahlen auf die dortige Bühne gefallen. Nachdem sodann seit 1785 die Belluomo'sche Gesellschaft gefolgt war, bei der sich gleichfalls einige vorzügliche Mitglieder, wie Malkolmi u. A. befanden, so übernahm im J. 1790 der Herzog selbst das Theater als ein fürstliches Institut. Goethe, wie gesagt, erhielt die Oberleitung. Er scheint sich dabei Anfangs darauf beschränkt zu haben, die Richtung jenes fürstlichen Gesellschaftstheaters, dessen ich in meiner letzten Vorlesung Erwähnung that und das, den Umständen gemäß, hauptsächlich leichte, kleine Stücke, Lust- und Singspiele, flüchtige Tageswaare, zur Aufführung brachte, jetzt in erweitertem Maßstabe zu wiederholen. Für diese Annahme wenigstens spricht das Repertoire dieser ersten Jahre, das kaum noch eine Spur zeigt von jener ideellen, großartig künstlerischen Richtung, welche die spätere Weimarische Bühne zu einem so bedeutenden Wendepunkt unserer ganzen dramatischen Kunst gemacht hat. Erst von der Bekanntschaft mit Schiller, seit 1794, datirt das lebendigere Interesse, das Goethe an dem Theater nahm, sowie die Er-

hebung der Weimarischen Bühne, die sich als die Frucht der vereinten Anstrengungen dieser beiden Männer herausstellt.

Schiller befand sich damals, wie neulich erwähnt, in einem ähnlichen Durchgange, wie Goethe ihn eben in Italien vollendet hatte. Aber der Inhalt freilich und darum auch das Resultat beider Entwicklungen war ein völlig verschiedenes. Hatte die Schönheit es in Goethe nicht weiter gebracht, als gleichsam nur zum Besitze ihrer selbst, so dagegen in Schiller entwickelte die Schönheit sich unmittelbar zur Freiheit. Es genügte ihm nicht, nur sein eigenes Inneres verklärt und geläutert zu haben: auch die Welt selbst, die Geschichte, die praktische Entwicklung der Völker, das unmittelbare Dasein des Augenblicks soll sich harmonisch, in freier Schönheit, gestalten; die Kunst stellt sich ihm dar als eine „Erziehung des Menschengeschlechts" zu Freiheit und Sittlichkeit.

So leitet Schiller überall aus dem bloß persönlichen Leben heraus in das großartigere, das Leben der Völker; die bloße Dialektik persönlicher Leidenschaften wird überboten bei ihm durch die höhere, die Dialektik historischer Gegensätze; das Drama erweitert sich ihm zu einem Spiegel der Geschichte, einem Abbild der Gegenwart und ihrer politischen Krisis. Der Weg, den die Masse der Nation praktisch zu vollenden hat, der Weg von dem bloß ästhetischen zum politischen Bewußtsein, aus der bloßen Innerlichkeit des Schönen in die erfüllte, bewegte Welt des historischen Lebens — dieser Weg, auf welchem allein das Heil unserer Zukunft liegt und den daher die ganze Nation sich entschließen muß zu wandeln, früher oder später, jetzt oder künftig, freiwillig oder genöthigt durch ein Uebermaß schmerzlichster Erfahrungen, ist von Schiller in seinen Dichtungen prophetisch vorgebildet worden, vor Allem und am Deutlichsten in seinen historischen Dramen, diesen vollendetsten Erzeugnissen seiner letzten, reifsten Zeit. Aus den beschränkten Kreisen Iffland'scher Familiengemälde, aus der kläglichen Enge unseres häuslichen Daseins, wagte Schiller es, den Blick seines Volkes emporzulenken auf die majestätischen, die Höhen der Geschichte; der Kotzebue'schen Bühne der Frivolität, der Unsittlichkeit, der hohlen, nichtigen Unterhaltung setzte er ein Drama der Freiheit, des Enthu-

siasmus, der Sittlichkeit, setzte ihm eine Bühne entgegen, in der, wie in einem Tempel, einer Kirche, das gerührte Volk zu allem Größten und Edelsten, zum Dienst des Vaterlandes, zum Opfertode der Freiheit entzündet werden sollte!

Zerstreut, mißbraucht, an das Kleine und Nichtige gewöhnt, wie das Publikum war, durfte man es in der That als keine geringfügige Aufgabe betrachten, diese neue, großartige Dichtweise, eine Dichtweise, die sich so hoch über die gemeinen Bedürfnisse der Menge erhob, in das Verständniß, die Freundschaft des Publikums einzuführen. Auch hier mußte Alles erst vorbereitet, gebildet, geschaffen werden: Schauspieler sowohl, welche dieser neuen, idealen Darstellungsweise mächtig — das heißt, welche selbst entzündet waren von jener idealen Begeisterung, jener unvergänglichen, weil innerlichen Jugend und Frische, welche den Dichter selbst erfüllte, ja die nur des Verses mächtig waren, wie er sich jetzt in diesen Schiller'schen Dramen, in majestätischem Gang, machtvollen Schwunges, vernehmen ließ: als auch ein Publikum, als Zuschauer, welche sich geneigt und fähig fühlten, der billigen Rührung der Ifflandischen, dem leichtsinnigen Zeitvertreib der Kotzebue'schen Komödie zu entsagen, und den Wirkungen der Kunst mit ernstem, gläubigem Sinne sich hinzugeben, gleich einem Gottesdienst, einem politischen, einem religiösen Akte.

Und hier nun wiederum ist es, wo Goethe's Thätigkeit glücklich ergänzend eingriff. Ist die Bildung des Weimarischen Repertoires hauptsächlich Schiller's Werk, verdanken wir ihm jene unsterblichen Stücke, jene Wallenstein, Maria Stuart, Tell, die bis zu diesem Augenblick die Grundlage, und mehr noch, die ganze Habe, das gesammte Besitzthum unserer nationalen Bühne bilden: so ist es dagegen vornämlich Goethe's Verdienst, nicht nur jene Reihe vorzüglicher Schauspieler, jene Graff, Oels, Wolf, jene Jagemann, jene Schröter, diese vorzüglichsten Stützen und Zierden der Weimarischen Bühne, gebildet, sondern auch im Allgemeinen, durch die ganze Art, den ganzen Geist seiner Führung, das Weimarische Theater zu einer wahrhaften Kunstanstalt, einer Schule alles Großen, Schönen, Edlen, erhoben zu haben.

Und dies ist denn allerdings die wahre Bedeutung der Weimarischen

Bühne, es ist zugleich derjenige Punkt, auf den ihre eigentliche Größe, ihr Anspruch auf Unsterblichkeit und geschichtlichen Werth sich gründet. — Ueber das, was man in der Schauspielerwelt die Goethe'sche Schule nennt, die besondere Darstellungsweise, vielleicht muß man schon sagen, die Manier jener von Goethe gebildeten Schauspieler, ihre Art des Vortrags, der Haltung, des Ausdrucks, vor Allem über ihr ursprüngliches Talent, ihre angeborene künstlerische Begabung ist in neuerer Zeit viel hin und hergestritten worden; man hat Zweifel geäußert, ob diese Schule nur überall wirklich so vortrefflich, diese Talente so bedeutend, diese Leistungen so außerordentlich gewesen; man hat das Bedenken erhoben, wie es zugegangen, daß diese Schule, wenn sie wirklich so bedeutend gewesen, so wenig Schüler, so wenig Meister hinterlassen, wie es überhaupt möglich geworden, daß diese Bühne, wenn sie wirklich so sehr auf der Höhe des deutschen Theaters gestanden, in so wenigen Jahren so rasch, so kläglich, so ohne einen Nachhall, eine Erinnerung ihrer einstigen Größe gesunken ist.

Allein auf alle diese Fragen und Einwendungen kommt es hier in Wahrheit gar nicht an oder wenigstens stehen sie alle erst in zweiter Reihe. Zugegeben, daß die einzelnen Darstellungen der Weimarischen Bühne keineswegs immer so unübertrefflich, so mustergiltig gewesen, wie man nach dem außerordentlichen Ruhm dieses Theaters vermuthen möchte, zugegeben namentlich, daß die einzelnen Darsteller keineswegs immer die vorzüglichsten, zugegeben sogar, daß selbst unter den berühmtesten Künstlern der Weimarischen Bühne einer oder der andere gewesen, dessen Ruhm die genaue und unparteiische Kritik eines fremden Publikums kaum dürfte ausgehalten haben, daß aber auch unter denen, deren Lorbeer ein wohlverdienter, dennoch nicht Einer ist, der sich den wahrhaft großen, den eigentlichen Schauspielern des deutschen Theaters, den Eckhof, Schröder, Fleck &c. zur Seite stellen dürfte — zugegeben dies Alles: so wird durch diese Einzelheiten der Ausführung doch die große, die erhabene Idee, welche der Weimarischen Bühne zu Grunde liegt, nicht geändert, so wird dadurch doch die Thatsache nicht geändert, daß von allen Theatern, welche Deutschland bis dahin besessen hatte, das Weimarische die damalige Aufgabe der Bühne am Tiefsten begriffen,

daß es den Höhenpunkt, bis zu welchem damals die Entwicklung unseres Theaterlebens gelangt war, am Reinsten, am Vollendetsten dargestellt hat. — Mit Einem Worte: die Weimarische Bühne von den neunziger Jahren des vorigen bis in das zweite Decennium des laufenden Jahrhunderts war die Verwirklichung jener idealen Bühne, zu der man, wie Sie Sich entsinnen, schon seit Lessing, schon seit der verunglückten Hamburger Unternehmung von 1767 hingestrebt hatte und deren Wesen darin bestehen sollte, allen zufälligen Schwankungen des Zeitgeschmacks, allen Berechnungen des Eigennutzes entrückt, ausschließlich der Kunst und ihren reinsten, höchsten Erzeugnissen zu dienen. Wie Goethe in seiner eigenen Person die ästhetische Bildung des achtzehnten Jahrhunderts gleichsam verkörpert und zum Abschluß bringt: so auch in der von ihm geleiteten, von seinem Geist beherrschten Weimarischen Bühne wird die rein ästhetische, rein künstlerische Richtung, zu welcher, mit der übrigen Literatur, auch das deutsche Theater während des ganzen achtzehnten Jahrhunderts hingestrebt hatte, zum Abschluß, zur Vollendung gebracht. Wie neben den Gellert's und Schlegel's die Truppen Schönemann's und Ackermann's, wie neben Lessing Eckhof und seine Schule, neben den Stürmern und Drängern Schröder, neben Schiller, dem Dichter der Räuber, das aufstrebende Theater zu Mannheim: so auch Goethe hat eine Bühne neben sich, die gleichsam die Ergänzung, das Abbild, den Spiegel seiner literarischen Stellung bildet — und nicht bloß neben sich, nein: er hat sie sich sogar selbst geschaffen, sie ist sein Werk, sein Wesen, sein Ich: neben dem Dichter der Schönheit die schöne Bühne, neben dem vollendeten Künstler das vollendete Kunsttheater, neben Goethe das Goethesche Theater zu Weimar! —

Es ist wahr, daß weder die schöne Subjectivität, die harmonische, künstlerische Innerlichkeit das höchste Ziel der Kunst überhaupt ist, noch auch möchte mit einer bloß kunstgemäßen, bloß ästhetisch vollendeten Bühne das höchste Ziel erreicht, die größte Aufgabe gelöst sein, welche der Entwicklung des Theaters überhaupt gesteckt ist. Vielmehr wie das schöne Subject, mit dem Weiterschreiten des öffentlichen Lebens, sich fortbildet und erweitert zum schönen und zugleich politischen, zugleich

praktischen Subject, wie der Dichter des Herzens aufgeht endlich in dem Dichter der Welt, der Dichter der Schönheit in dem Dichter der schönen Wirklichkeit: so auch über der ästhetischen, der Kunstbühne Goethe's würde die wahre Volks-, die wahre Nationalbühne stehen: eine Bühne, die nicht bloß der Ausdruck eines gereinigten Geschmacks, nein — des Nationallebens selber, und zwar eines freien, glücklichen, bewußten Lebens!

Allein dazu, wie schon Lessing geklagt hat, würde vor Allem gehören, daß wir selbst erst eine Nation, ein Volk, ein freies, glückliches, wären. Und da es damit, allen Anzeichen nach und den vielen schönen Verheißungen, mit denen man neuerdings unsere Ohren zu betäuben sucht, zum Trotz, vermuthlich noch gute Weile haben wird, so haben wir keinen Grund und sollen wir am Allerwenigsten uns herausnehmen, gering zu denken von dem, was Goethe in Weimar geleistet, was er für uns erworben und errungen hat; so sollen wir am Allerwenigsten mit eklem Zahne nagen und zerren an diesem Lorbeer, der das Gedächtniß des Weimarischen Theaterlebens umgiebt. Es ist noch nicht das Größte gewesen, was die Bühne überhaupt, aber doch das Größte, was unsere, was die deutsche Bühne, die Bühne eines unfreien, unpatriotischen Volkes zu leisten vermochte!

Auf dieser großartigen, dieser würdigen Bühne nun also, durch die Vermittlung dieser vorzüglichen, dieser löblichen Darsteller, unter einer so umsichtigen, so künstlerischen Leitung erschienen seit Ende des Jahrhunderts jene Schiller'schen Tragödien, erschienen Goethe's Iphigenie und Tasso, erschien neben Shakespeare's Meisterwerken der phantastische Genius Calderon's, erschien namentlich auch, woran Schröder sich nicht gewagt, Lessing's Nathan, den für die praktische Bühne erworben zu haben wir dem Weimarischen Theater, insbesondere Schiller's Bemühungen verdanken: Schillers, der sich dem humanen, auf Freiheit und Sittlichkeit gerichteten Geiste dieser Lessing'schen Dichtung innerlichst verbunden fühlen mußte und der daher auch begierig die Gelegenheit ergriff, seinem großen Geistesgenossen dies schöne, dies würdigste Denkmal zu stiften.

Nicht lange, so suchten auch andere Bühnen sich diesem künstlerischen

Streben anzuschließen. Zwar darüber dürfen wir uns nicht täuschen, und wollten wir es, so würden die Repertorien jener Zeit uns widerlegen: auch damals, in der schönsten Blüthezeit der Schiller'schen Dichtung, blieben Iffland und Kotzebue nichtsdestoweniger immer noch die Könige der Bretter, ja man trug kein Bedenken, Kotzebue neben Schiller zu nennen als ein gleiches Talent, wie man früher auch die Dichtungen des wahnsinnigen Lenz für Goethe'sche Produkte gehalten oder Zschokke's Abällino in eine Reihe gestellt hatte mit Schiller's Räubern. Immerhin indessen, daß es der idealen Kunstrichtung unserer großen Dichter überhaupt nur gelang, sich ein Publikum zu bilden, sei es zunächst auch nur ein kleines, daß die edle, majestätische Sprache des Schiller'schen Kothurns überhaupt laut werden durfte zwischen den Tugendpredigten Iffland's, den platten Spässen, den frivolen Deklamationen Kotzebue's und ihrer beiderseitigen Nachahmer: schon dies war etwas Großes, schon dies war eine That, schon dies zeigt, wie sehr recht diejenigen haben, welche da behaupten, daß die große Masse, wie zu Geschmacklosigkeit und Frivolität, ebenso zu Geschmack und ächtem Kunstsinn sich heranbilden lasse und daß daher, wo ein Bühnenvorstand, die Schuld seiner schlechten Theaterführung mit dem schlechten Geschmack des Publikums, den verdorbenen Ansichten der Menge entschuldigt, das nicht sich entschuldigen — vielmehr es heißt den Stab brechen über sich selbst, es heißt sich selbst der höchsten Ehre, dieser, Bildner und Führer seiner Zeit zu sein, freiwillig berauben!

Am Nachhaltigsten war die Wirkung, welche das deutsche Theaterleben von der Weimarischen Bühne erfuhr, in Berlin — am Nachhaltigsten, sage ich: nicht am Raschesten, nicht am Unmittelbarsten.

Wir haben, in der neulichen Vorlesung, das Berliner Theater in der Döbbelin'schen Epoche verlassen, zur Zeit der Schröder'schen und Brockmann'schen Gastspiele. Wenige Jahre darauf, im J. 1786, nach dem Tode Friedrichs des Großen, wurde es zum königlichen oder, wie man es damals nannte, zum Nationaltheater erhoben; die bescheidene Bühne in der Behrenstraße, auf dem Hofe eines Privathauses, wurde geschlossen und das Komödienhaus auf dem Gensd'armenmarkt, in welchem bis dahin nur französischen Künstlern zu

spielen vergönnt gewesen, dem deutschen Drama eingeräumt. Auch hier wurde eine künstlerische Leitung beliebt; sie war den Professoren Ramler und Engel anvertraut — oder vielmehr, da Ramler sein Amt nur sehr kurze Zeit, und auch dann nur dem Namen nach führte, diesem Letzteren allein. — Engel stand völlig in der familienhaften, spießbürgerlichen Richtung der Ifflandischen Stücke; bei vielem Scharfsinn im Einzelnen, bei einer glücklichen Gabe der Beobachtung, einem Reichthum kleiner, feiner Bemerkungen über Vortrag, Darstellung, scenische Wirkung, war ihm doch für das eigentlich Poetische, das Ideale, jede Fähigkeit, jedes Verständniß, sogar jede Neigung versagt. Die ganze neuere Schule, obschon sie damals kaum mehr eine neue war, obschon sie bereits alle Adern des deutschen Lebens segnend, fruchtbringend durchdrang, Shakespeare, Goethe, Schiller, waren seiner nüchternen, beschränkten Natur nicht allein unbequem, sondern geradezu verhaßt. Engel bildet, mitten in einer unendlich reicheren, unendlich entwickelteren Zeit, eine karrikirte Wiederholung jener Nicolai, jener Mendelssohn, jener Berliner Kritiker überhaupt, welche, um Mitte des Jahrhunderts, durch ihre Schärfe, ihre kalte, nüchterne Verstandesmäßigkeit so vortheilhaft auf unsere Literatur eingewirkt hatten, deren Standpunkt aber jetzt, nachdem der Horizont unserer Literatur durch Lessing und Shakespeare, durch Goethe und Schiller so unermeßlich erweitert war, nicht wohl erneuert werden durfte, am Wenigsten, wo es die Leitung einer ansehnlichen und einflußreichen Bühne galt.

Was unter diesen Umständen in Berlin geleistet ward, läßt sich zum Voraus abnehmen. Kotzebue war der Held des Tages, das Publikum vergötterte, der Hof fetirte, dekorirte, pensionirte, das Theater repetirte ihn ohne Unterlaß; die trefflichen, zum Theil ausgezeichneten Kräfte, welche das Berliner Theater schon damals vereinigte und von denen ich an dieser Stelle nur das Unzelmann'sche Ehepaar, Czechtitzky, Fleck, Mattausch rc. namhaft machen will, wurden zu Stücken, wenn es hoch kam, wie Menschenhaß und Reue, Dienstpflicht, Otto von Wittelsbach, Ludwig der Springer, das Mädchen von Marienburg und dergleichen verwendet. — Neben Kotzebue herrschte Iffland: besonders seitdem er im Jahre 1797 persönlich zum Director des Berliner

Nationaltheaters berufen worden. Iffland's Direction ist zahlreichen und heftigen Angriffen ausgesetzt gewesen; dieselben sind zum Theil noch jetzt nicht verschollen, noch jetzt fehlt es nicht an Stimmen, welche von Iffland's Berliner Direction und seinem verweichlichenden, entnervenden Einfluß den Verfall der deutschen Bühne datiren.

Dieser letztere Vorwurf, auch wenn er nicht an sich ungereimt und unmöglich wäre, ist doch jedenfalls ein ungerechter. Niemand, auch seine erbittertsten Gegner nicht, können noch werden sie jemals den Fleiß, den Eifer, die künstlerische Gewissenhaftigkeit, die vielleicht nicht geniale, nicht großartige, aber immer ernste, immer würdige Art abläugnen, mit welcher Iffland die Direction des Berliner Theaters geführt. Daß er dabei seiner eigenthümlichen Ifflandischen Richtung mehr Raum gab, als der Bühne selbst gut war, daß er mit Vorliebe solche Stücke zur Darstellung brachte, in denen er sein beschränktes, jedoch innerhalb dieser Schranken ausgezeichnetes Schauspielertalent zur Geltung bringen konnte, das heißt also vor Allem und ganz besonders seine eigenen Stücke und was ihnen, in Nachahmung und Wiederholung, verwandt und ähnlich war — dies Alles war nicht Recht, gewiß nicht: aber es war naheliegend, es war natürlich, man muß es tadeln, aber auch begreiflich, auch verzeihlich finden. Ueberdies, wie Iffland, wennschon von Natur ausschließlich für bürgerliche, vorzüglich komische und sentimentale Charaktere bestimmt, dennoch technische Bildung, Verstand und Beobachtungsgabe genug besaß, um auch in solchen Rollen, welche eigentlich außer der Sphäre seines Talentes lagen, sich doch immer noch leidlich aus der Affaire zu ziehen und, wenn auch nicht das Richtige, so doch etwas zu leisten, das einstweilen und dem großen Haufen gegenüber so ungefähr wie das Richtige aussah: so auch bei seiner Directionsführung stand ihm ein ähnliches aneignendes Talent, ein Talent zur Seite, fremden, im Grunde seines Herzens ihm sogar feindlichen, sogar verhaßten Richtungen dessen ungeachtet so viel Spielraum zum Mindesten zu vergönnen, wie der Geschmack der Zeit und ein gewisses ästhetisches Gleichgewicht verlangten. — Auf diese Weise erklärt es sich, wie die Berliner Bühne gerade unter Iffland's Leitung nichts destoweniger diejenige war, welche die ideale Richtung der Schil-

ler'schen Stücke am Lebhaftesten ergriff, am Glücklichsten darstellte, am Weitesten verbreitete. Freilich wurde Iffland darin unterstützt, man könnte auch sagen: er wurde dazu genöthigt durch den glücklichen Zufall, daß gerade damals in Berlin eine Anzahl von Künstlern vereinigt war, welche von der Natur selbst für die großartigen, idealen Charaktere der Schiller'schen Tragödie bestimmt zu sein schienen: an ihrer Spitze und als einer der größten Schauspieler, welchen die Deutsche Bühne jemals besessen, Fleck. — Fleck war für Schiller, was Eckhof für Lessing, Schröder für Shakespeare: sein theatralischer Stellvertreter, sein berufener, sein (daß ich so sage) eigener, persönlicher Sprecher. Erlauben Sie, daß ich, zur Charakteristik dieses vorzüglichen Künstlers, mich der Worte eines Mannes bediene, der ohne Vergleich von Allen, welche leben, die genaueste Kenntniß unserer Theatergeschichte besitzt: eines Mannes, der jene glänzende, jene unvergleichliche Periode der deutschen Bühne noch als Augenzeuge belebt hat und der seine Erinnerungen in einem reichen Schatz der feinsten Bemerkungen, Urtheile und Schilderungen niedergelegt hat. Sie errathen ohne Weiteres, daß ich von Tieck spreche. Auch über Fleck hat Tieck sich vielfach ausgesprochen; ich wähle, aus vielen, folgende Stelle des Phantasus, die mir das Wesen des großen Schauspielers am Vollständigsten zu schildern scheint. „In den Rollen (sagt Tieck) seines Esser, Tankred, Ethelwolf war er bezaubernd, am Meisten als Infant Pedro in Ines de Castro.... Sein Organ war von der Reinheit der Glocke und so reich an vollen klaren Tönen in der Tiefe wie in der Höhe, daß nur derjenige mir glauben wird, der ihn gekannt hat, denn wahres Flötenlispeln stand ihm in der Zärtlichkeit, Bitte und Hingebung zu Gebot, und ohne je in den knarrenden Baß zu fallen, der uns so oft unangenehm stört, war sein Ton in der Tiefe wie Metall klingend, konnte in verhaltener Wuth wie Donner rollen, und in losgelassener Leidenschaft mit dem Löwen brüllen. Der Tragiker, für den Shakespeare dichtete, muß viel von Fleck's Vortrag und Darstellung gehabt haben, denn diese wunderbaren Uebergänge, diese Interjectionen, dieses Anhalten, und dann der stürzende Ton der Rede, sowie jene zwischengeworfenen naiven, ja an das Komische grenzenden Naturlaute und Nebengedanken, gab er so natürlich wahr, daß wir gerade

diese Sonderbarkeit des Pathos zuerst verstanden.... Viele der Schillerschen Charaktere waren ganz für ihn gedichtet.. aber der Triumph seiner Größe war wohl der Räuber Moor. Dieses titanenartige Geschöpf einer jungen und kühnen Imagination erhielt durch ihn solche furchtbare Wahrheit, edle Ergebenheit, die Wildheit mit so rührender Zartheit gemischt, daß ohne Zweifel der Dichter bei diesem Anblicke selbst über seine Schöpfung hätte erstaunen müssen."

Neben Fleck stand damals der bereits früher genannte Mattausch, dessen Don Carlos als unvergleichlich gerühmt wird, stand die Unzelmann, berühmter noch unter ihrem späteren Namen als Frau Bethmann: eine Künstlerin von unversiegbarer Genialität, gleich groß in der komischen wie in der tragischen Muse. Den Preis ihrer Kunst soll jedoch auch sie in der Schiller'schen Tragödie errungen haben. Sie wird gerühmt als die erste unter den Künstlerinnen der deutschen Bühne, welche den Schiller'schen Vers vollkommen beherrschte; das wunderbar herrliche, wohllautende Organ dieser Künstlerin soll den feierlichen Schiller'schen Rythmen, dem Pomp und Reichthum seiner Sprache eine Majestät, eine Würde, eine Kraft gegeben haben, durch welche die Wirkung geradewegs unwiderstehlich ward.

Von diesen Kräften unterstützt, auch durch ein Gastspiel in Weimar mit Goethe und Schiller persönlich befreundet und in den Geist der Weimarischen Anstalt, soweit es seiner Natur eben möglich war, eingeweiht, ging Iffland sogar mit der Aufführung Schiller'scher Stücke den übrigen Bühnen voran. Die Jungfrau von Orleans, die Braut von Messina, Wilhelm Tell haben in Berlin theils ihre ersten, theils ihre glänzendsten Darstellungen erlebt. Namentlich der Krönungszug, mit welchem Iffland die Jungfrau ausstattete, erregte, als ein erster Versuch, auch dem klassischen Drama jene Vortheile des Luxus und des Sinnenreizes zuzuwenden, welche man bis dahin ausschließlich der Oper überlassen, durch ganz Deutschland eine außerordentliche Sensation und hat, wenn nicht in der Geschichte des Theaters selbst, doch in der Geschichte des Costüms, der theatralischen Ausstattung Epoche gemacht.

Aber kehren wir jetzt zu Schiller dem Dichter zurück. Er hatte, wie wir gesehen haben, in seinen Tragödien der Nation eine großartigste

Schule nationaler, volksthümlicher Gesinnung eröffnet; er hatte die Geschichte selbst hineingezaubert in den engen Kreis der Theaterwände, er hatte dem kriegerischen Heros des Jahrhunderts, dem Eroberer Napoleon den Kriegsfürsten des dreißigjährigen Krieges, Wallenstein, er hatte der Befreiung des deutschen Volkes von der französischen Fremdherrschaft, den Aufständen der Tyroler, der Begeisterung der Freiheitkriege das Drama der Freiheit, den Tell, in prophetischem Geiste vorangesendet. Welche schönsten Früchte hätte man nicht von diesen Knospen hoffen, welche reichste Nachfolge von diesem herrlichen Anfang erwarten mögen?!

Allein auch hier, wie zur Zeit der Reformation, tritt gerade das Gegentheil ein. Auch Schiller ist nur ein glänzendes Vorbild, ein energischer Auszug dessen, was unsere Literatur später wieder einmal werden soll; auch ihn, wie ehemals Lessing, ließ die Nation in Stich — die Nation, sage ich: nicht das Theaterpublikum einer einzelnen Stadt. — Dann erst würde die Schiller'sche Dichtung zu ihrer vollen Wahrheit gelangt sein, dann erst würde diesen Anfängen einer nationalen Bühne, welche Schiller gründete, sich eine weitere Entwicklung angeschlossen haben, wenn diese Grundsätze der Freiheit, der Vaterlandsliebe, der praktischen Sittlichkeit, welche den Dichter belebten, zugleich die Nation ergriffen hätten, wenn dieser Uebergang vom ästhetischen zum politischen, vom persönlichen zum geschichtlichen Bewußtsein, welchen die Poesie in Schiller gemacht, zugleich von dem ganzen Volke getheilt worden wäre, wenn (mit Einem Worte) dem Liede des Dichters eine That des Volkes geantwortet hätte!

Diese That aber blieb aus. Schiller's Dichtung ist ein bloßes Postulat, ein bloßer kategorischer Imperativ, den er seiner Zeit hinhält, dessen Giltigkeit seine Zeitgenossen zwar anerkannten: aber bei dieser hohlen theoretischen Anerkenntniß hatte es auch sein Bewenden. Zu derselben Zeit, meine Herrschaften, da Schiller im Tell seinem Volke zurief sich anzuschließen an das Vaterland, diese einzigen Wurzeln aller Kraft und alles Lebens, da das köstliche: Seid einig, einig, einig! die Räume unserer Schauspielhäuser erfüllte, da das Theaterpublikum vor Rührung außer sich gerieth bei jenem Schwur der Rütliscene:



Wir wollen sein ein einig Volk von Brüdern
In keiner Noth uns trennen und Gefahr.
Wir wollen frei sein, wie die Väter waren,
Eher den Tod als in der Knechtschaft leben.
Wir wollen trauen auf den höchsten Gott
Und uns nicht fürchten vor der Macht der Menschen...

zu derselben Zeit, meine Herrschaften, buhlten deutsche Fürsten um die Ehre, sich an Frankreich verkaufen zu dürfen, verriethen deutsche Diplomaten alle heiligsten Interessen unseres Vaterlandes, zogen Deutsche das Schwert gegen Deutsche!

Eine solche Zeit, eine solche Nation ist keiner großen Literatur weder werth noch fähig; die Dichtung weigert sich, einem Volke sich preis zu geben, das ihre köstlichsten Früchte nur zum Spielwerk mißbraucht.

Von daher also der Stillstand unserer Literatur; von daher jenes Irregehen und Umherschweifen unserer Kunst, jene Capricen der Romantiker, jene Nachahmung fremder Literaturen, jene Geschmacklosigkeit und Barbarei, in welche die deutsche Poesie im Großen und Ganzen sich seit Schiller und Goethe allerdings verloren hat und die den wüsten Jahrhunderten nach der Reformation entspricht; daher namentlich der Verfall unserer Bühne, der Ruin unsers Theaters, der Untergang unserer dramatischen Kunst!

Es erscheint mir überflüssig, wollte ich Sie hier noch mit einer speciellen Geschichte der Verirrungen behelligen, in welche die deutsche Bühne sich im Verfolg dieser Umstände verloren. Das Eine Wort, nach welchem die Zeit verlangte, sollte nicht ausgesprochen, der Eine Weg, der sie hätte zum Heile führen können, sollte nicht betreten werden: welch Interesse denn kann dies Stammeln, dies Irregehen für uns haben, das nur die Unmöglichkeit verräth, das Richtige auszusprechen und zu finden? — Einem künftigen Geschichtschreiber unserer Bühne, in künftigen, glücklicheren Tagen, wo unsere Kunst, unsere Geschichte erreicht haben wird, wonach sie jetzt noch in ohnmächtigen Versuchen vergebens ringt, das Ziel volksthümlicher Freiheit und Unabhängigkeit — einem

künftigen Geschichtschreiber unserer Bühne, im befriedigten, glücklichen Besitze Alles dessen, wonach wir jetzt noch, wie in Träumen, vergeblich haschen, wird auch die Geschichte dieser Irrfahrten und Fehlgriffe von Interesse sein; er wird mit ordnender, mit versöhnender Hand diese Gruppen zurechtstellen können, die jetzt noch vor unseren Blicken, gleich Schemen, rathlos durch einander wirbeln. — Für die jetzige Zeit dagegen muß es ehrlich ausgesprochen, ja es kann nicht lebhaft, nicht dringend genug wiederholt werden, daß alle diese Versuche, in denen die deutsche Dramatik seit vierzig Jahren sich erschöpft hat, nichtig sind. Aus diesem ganzen Gewirr von Stücken und Nachahmungen und Fragmenten führt kein Weg in die Zukunft der deutschen Bühne; unser Theater, wo es wirklich wieder lebendig werden will — richtiger gesagt: zu der Zeit, wo es wird wieder lebendig werden können, wird es jedesmal an dem Schiller'schen Drama wieder anknüpfen müssen. Mit Einem Worte: nur in dem Schiller'schen Drama lebt der Keim der Zukunft — weil in ihm allein der Gedanken der Freiheit lebt!

Ich begnüge mich demnach, Ihnen von den Schicksalen des deutschen Dramas seit Schiller's Tode nur eine flüchtige historische Notiz zu geben; den Maßstab, diese verschiedenen Erscheinungen zu beurtheilen, haben Sie, nach den früheren Auseinandersetzungen über das Princip dieser ganzen Entwicklung, selbst in Händen.

Zuerst also die Romantiker. — Die Romantiker, wie sie eine spezielle Aufgabe darin fanden, das Schiller'sche Drama zu bekämpfen, so bilden sie auch in ihrer übrigen Erscheinung das eigentliche Widerspiel der Schiller'schen, das heißt also, der nationalen, der einzig wirklichen, einzig möglichen Poesie. Es ist die schöne Subjectivität, der ästhetische Quietismus Goethe's, der in den Romantikern zum Extrem getrieben wird. Lehnt Goethe die Geschichte nur von sich ab, so ergreifen die Romantiker geradewegs die Flucht vor ihr, sie vertiefen sich vorsätzlich in das Unhistorische, Entlegene, sie machen, wie Goethe, die Kunst zur ausschließlichen Sphäre des Daseins: aber nicht, wie Goethe, die lebendige, persönliche, in ihnen selbst verkörperte, sondern die Kunst in ihrer Abstraction von allem realen Inhalt, als ein bloßes Spiel der

schönen Form, eine bloße, scheinbare Bewegung, die der Dichter selbst ironisch vernichtet.

Ja wenn schon Goethe die Menge mehr als billig verachtete, wenn wir schon seine großartige, olympische Ruhe wohl ab und zu ein wenig gestört wünschen durch jene Hingabe an die Zeit und die Bedürfnisse der Gegenwart, welche Schillern so liebenswürdig, so hinreißend macht: so ist es bei den Romantikern geradezu Princip, die Menge, als etwas Gemeines, Unverständiges, Unwürdiges, ohne Weiteres zu verachten. Die Kunst, welche Schiller noch zur Lehrerin der Völker, zur Priesterin der Menschlichkeit erheben wollte, ist für die Romantiker etwas Exclusives, Apartes, von dem das dumme Volk, die blödsinnige Masse nichts versteht und auch niemals etwas lernen noch ahnen noch fühlen wird.

Natürlich war eine solche Richtung niemals in Stande, das Theater praktisch zu beherrschen. Nicht bloß die Fähigkeit, auch der Vorsatz, auch der Wille dazu gebrach ihr. Sie wandte sich wie von der übrigen Oeffentlichkeit, so auch von der Oeffentlichkeit der Bühne absichtlich, mit vornehmem Ekel ab; sie klagte laut, daß Iffland und Kotzebue herrschten, aber sie that nichts, diese Herrschaft zu brechen; sie klagte laut über den Verfall der Bühne, aber sie rührte keinen Finger, ihm Einhalt zu thun; sie kritisirte Alles, wußte Alles, wies Allem seine Gebrechen nach, aber außer diesen Klagen, diesen Kritiken und Vergleichen sie selbst leistete nichts. Jene großen, historischen Tragödien, die man uns zur Zeit der Freiheitkriege versprach — ich habe nichts davon gehört, daß sie jemals geschrieben worden wären. Statt dessen schrieb man Literaturkomödien, machte, mitten im Gewühl der bedeutendsten, historischen Ereignisse, unter dem Donner der Kanonen, dem Zusammensturz des deutschen Vaterlandes — machte, sage ich, die erbärmlichen Fehden der Journalwelt, die Streitigkeiten literarischer Coterieen zum Gegenstand seiner Dramen. . . .

Und wenn nun das Publikum diese Dichtungen nicht goutiren wollte, wenn die Theater sich weigerten, diese Produktionen, in denen alle Bedingnisse der Bühne vorsätzlich vernichtet waren, zur Aufführung zu bringen, so dachte man Wunder, was Uebles Einem geschehen

sei, so erhob man ein großes Geschrei über die Verderbtheit des Publikums, über den Verfall des Theaters, und glaubte sich nun erst doppelt berechtigt, beide zu verachten.

Selbst diejenigen Dichter dieser Richtung, die von der Natur unzweifelhaft zum Drama geboren waren, Männer von bedeutendem, ja außerordentlichem Talent, wie Werner und Heinrich von Kleist, gingen der Bühne in Folge ihrer romantischen Verkehrtheit verloren: der Eine durch den Mysticismus, welchem er sich, körperlich wie geistig erschöpft, beinahe vernichtet durch ein maß- und haltloses sinnliches Treiben, schließlich, dem alten, unfeinen Spruche gemäß, in die Arme warf; der Andere durch die romantische Zerflossenheit, die — es giebt kein anderes Wort — wahnwitzige Zerrüttung seines innern wie äußeren Lebens.

Von da ab wurde es Sitte und Gesetz der deutschen Dichter, sich um die praktische Bühne gar nicht zu kümmern. Vorsätzlich, mit Schadenfreude überließ man sie den Subeleien der Uebersetzer, den Geschmacklosigkeiten der Müllner und Houwald, welche die abgestandene, blasirte Zeit, der Eine durch Greuel und Entsetzen, der Andere durch Thränen und weibische Rührung wenigstens äußerlich zu echauffiren suchten — oder auch der Fingerfertigkeit eines Raupach, der mit großem mechanischem Talent, aber ohne die geringste poetische Wirkung in kürzester Zeit ein ganzes Repertoire zu Stande brachte, und der namentlich für unsere Hoftheater, denen er eben loyal genug war, besonders für das Berliner, die ausschließliche Lieferung zu besorgen hatte. — Die Romantiker, wie gesagt, ließen dies alles ruhig geschehen, sogar man war stolz darauf, man freute sich darüber, man kam sich besser, vornehmer, poetischer vor in seiner Isolirtheit, weil es schon als Glaubensbekenntniß galt, daß das deutsche Volk doch im Grunde nichts Besseres werth sei und daß ein Drama, um poetisch zu sein, nothwendig auch unaufführbar sein müsse. — An diesem Irrthum scheiterten unsere bedeutendsten Talente, scheiterte Platen, der, bei aller strengen, klassischen Form, doch darin wesentlich ein Romantiker war, daß er das Publikum verachtete und sich auf diese Verachtung sogar noch etwas einbilden konnte; hieran scheiterte Immermann, der allzu-

lange in der romantischen, das heißt unfreien, knechtischen Nachahmung Shakespeare's gefangen gelegen und den, gerade da er sich selbst wiedergewonnen und da seine köstliche Dorfschulzengeschichte, diese Perle unserer erzählenden Literatur, gleichsam den Frieden geschlossen hatte zwischen ihm und dem Volk — den, gerade in diesem Augenblick der späten, aber um so schöneren, um so glücklicheren Reife, wo er sich gewiß auch der Bühne mit glücklichem Erfolge wieder zugewandt haben würde, ein neidischer Tod uns raubte; hieran Grabbe, dieses äußerste Zerrbild der Romantik, hieran eine Menge namenloser, untergeordneter Geister, die eine größere Zeit getragen haben würde, die aber jetzt in dem gemeinsamen Irrthum untergingen.

Langsamer und minder in die Augen fallend als dieser Verfall der dramatischen Literatur, wennschon ebenso unaufhaltsam wie er, war das Sinken der praktischen Bühne. — Die dramatische Literatur muß sich jeden Augenblick neu erzeugen, es müssen Poeten geboren, Stücke geschrieben werden. In der Schauspielkunst dagegen giebt es eine gewisse receptive Technik, sie braucht nicht jederzeit Neues zu schaffen, wie die Poesie, sie kann sich mit der würdigen Darstellung des Alten begnügen. — So überdauert daher auch die Blüthe des Schauspiels den Verfall der dramatischen Literatur um mehre Decennien. Ja wenn auch die großen Künstler unter uns seltener geworden sind, wie ehemals, so ist das deutsche Theater doch niemals an glücklichen Darstellern so verarmt gewesen, wie an glücklichen Dichtern. Sogar die glänzendste Bühne, welche das deutsche Theater überhaupt jemals gesehen, so wie einer der größten Schauspieler, welche es jemals besessen hat, fallen in diese Zeit des beginnenden Untergangs: die Bühne zu Berlin unter der Leitung des Grafen Brühl von 1815 bis 1828 und an dieser Bühne Ludwig Devrient.

Sie erinnern sich des gemischten Zustandes, in welchem das Berliner Theater sich unter Iffland's Leitung befand, und wie Iffland's eigene, prosaische Richtung dem ideellen Element der Weimarischen Kunstperiode nur halben, nur zögernden Zutritt gestattete. Die unglücklichen Kriegsjahre von 1806 bis 13 thaten das Ihrige, diesen Zustand sogar noch zu verschlimmern. Zwar besaß die Bühne auch damals

noch einen verhältnißmäßig reichen Kreis vorzüglicher oder doch brauchbarer Darsteller, wie die schon genannte Bethmann, Iffland selbst, Beschort, Gern den Vater u. s. w. Allein bei alledem, unter dem Druck der Zeitverhältnisse, entbehrte sie doch des rechten Schwunges, der eigentlichen lebendigen Bewegung; es war ein ehrenvoller Rückzug, welchen Iffland in den letzten Jahren seiner Direction nahm, gleichwohl ein Rückzug.

In diesem Zustande überkam der Graf Brühl die Bühne. Brühl, ein persönlicher Zögling Goethe's, schon als Kind von dem großen Dichter mit Theilnahme und Liebe behandelt und in seine Kunst- und Denkweise eingeweiht, übertrug die Principien der Weimarischen Bühne, das heißt die Principien einer reinen, ideellen Kunstleitung auf das erweiterte Terrain des Berliner Theaters. Die Berliner Bühne unter Brühls Leitung ist als die vollendete, mit größeren Mitteln, in größeren Umfang zur Ausführung gebrachte Wiederholung des Weimarischen Theaters, aus seiner besten und glücklichsten Zeit, zu betrachten. Wenn die Wirkung nicht ganz so rein, der Charakter nicht ganz so streng, nicht ganz so energisch durchgeführt, wie dies in Weimar unter Goethe der Fall gewesen: so messe man die Schuld davon nicht dem Grafen Brühl bei, dessen Auffassung der Bühne immer die großartigste, dessen Wollen immer das reinste, das ästhetisch größte und freieste: man messe die Schuld davon vielmehr dem Umstande bei, daß die Berliner Bühne, auch in dieser ihrer vorzüglichsten, schönsten Zeit, doch immer nur — eine Hofbühne war. Wende man nicht ein, daß das Weimarische Theater unter Goethe doch auch ein Hoftheater gewesen — ein Hoftheater, ohne Zweifel: aber dieser Hof war der Hof Karl Augusts —! Und das ist ein Unterschied.

Dieser Einschränkung ungeachtet (eine Einschränkung überdies, welche Brühl nicht trifft, da es nicht in seiner Macht stand, sie aufzuheben), gebührt ihm der Ruhm, die Berliner Bühne durch den Geist, den er ihr, so viel ungünstigen Umständen zum Trotz, dennoch einzuhauchen wußte, zur ersten Bühne ihrer Zeit erhoben zu haben: dadurch, daß er, wie bereits erwähnt, die Principien der Goetheschen Kunstführung auf das erweiterte Terrain des Berliner Theaters übertrug. Ein

sichtbares Zeichen gleichsam, wie dieser Kranz der Ehre nun von Weimar an Berlin übergehen sollte, trat das Wolff'sche Ehepaar, diese Lieblinge und eigentlichsten Schüler des alten Goethe, von der Weimarischen Bühne über an die Berliner. Und wenn es ja eines Gegengewichtes bedurft hätte gegen die vielleicht allzustrenge, die mitunter an das Nüchterne, das Farblose streifende Einfachheit und Mäßigung der Goetheschen Schule, so war gerade der Berliner Bühne dies Gegengewicht in reichstem Maße gegeben in Ludwig Devrient, dem Unsterblichen, Unvergeßlichen! Noch zu Vielen unter Ihnen steht das Bild dieses großen Mannes zu lebendig, mit zu treuen Farben vor der Seele, als daß ich nicht Bedenken tragen sollte, mit flüchtigen, ungenügenden Worten Eigenschaften zu schildern und Eindrücke zu beschreiben, von denen, ihrer Natur nach, auch die genaueste, die vollendetste Schilderung immer nur einen höchst ungenügenden Abriß geben könnte. Ich beschränke mich daher auf die Bemerkung, daß Devrient in seiner unberechenbaren, fast dämonischen Genialität, seinem wüsten, zerfahrenen Wesen, seinen Excentritäten und Capricen die getreue Parallele bildet zu der Literatur seiner Zeit, der irrelichterirenden, excentrischen, dämonischen Literatur der Romantiker, namentlich Hoffmanns, der eben damals der Hauptvertreter der Romantik, der Lieblingsschriftsteller des Tages war und mit dem Devrient bekanntlich auch eine genaue persönliche Freundschaft, eine Folge ihrer geistigen Verwandtschaft, verband.

Zu diesen, gleichsam den Hauptpfeilern der Bühne, den unbestrittenen Koryphäen des damaligen deutschen Theaters gesellte sich, unter Brühls Verwaltung, ein reicher Kranz vermittelnder, unterstützender Talente, von denen (denn mit Absicht beschränke ich mich hier ausschließlich auf Verstorbene) ich nur Lemms Namen in Ihrem Andenken erneuern will. Darstellungen, wie sie damals, in der Vereinigung dieser Talente, von Calderons standhaftem Prinzen (in welchem Wolff die Hauptrolle spielte), dem Leben ein Traum, dem Arzt seiner Ehre, wie sie namentlich von Goethe's Iphigenie und Tasso, sowie, unter Devrients genialer Vermittlung, von den meisten Shakespear'schen Stücken über die damalige Bühne schritten — Darstellungen dieser Art sind auf dem deutschen Theater gewiß niemals in gleicher Vollkommenheit gesehen

worden, und ist es eine Pflicht des Historikers, ihnen ein dankbares Gedächtniß zu erhalten.

Auch unter der nächsten Intendanz blieb zum Wenigsten ein Nachhall, ein flüchtiger Wiederschein jener glänzenden Periode. Wie der Brühl'schen Devrient, so ging ihr (damit ich auch hier der mir auferlegten Beschränkung treu bleibe) Seydelmann zur Seite: Seydelmann, der, wie Devrient durch seinen genialen Instinct, so er durch Studium und künstlerische Reflexion die Elemente einer früheren, großen Periode in sich versammelte. — Wenn nichts destoweniger das Theater in dieser Epoche sich weniger in Einklang mit dem Publikum zu behaupten wußte, wie in der Brühl'schen Zeit, so lag dies hauptsächlich in dem veränderten Bewußtsein der Zeit überhaupt, und daß, bei dem allmäligen Aufdämmern bedeutender politischer Interessen, überhaupt keine so reine, ästhetische Befriedigung mehr möglich war, wie ehemals.

Was dann folgte... wissen wir Alle. Ich fühle um so weniger Neigung, es ausführlich zu erörtern, als die jüngsten Schicksale der Berliner Bühne, genau betrachtet, gar keine besonderen — vielmehr es sind die allgemeinen Schicksale der deutschen Bühne. Derselbe Weg von kurzer Blüthe zu raschem Hinwelken, schmählichem Absterben, den wir so eben am Beispiel des Berliner Theaters zurückgelegt — er würde sich wiederholen in der Entwicklung (Entwicklung in dem Sinne, wie auch Fäulniß eine Entwicklung ist) sämmtlicher übriger Bühnen, vorausgesetzt, daß es überall in meinem Plane gelegen hätte, eine ausführliche Geschichte der einzelnen Theater zu geben. Ich würde des Wiener Burgtheaters unter Schreivogels, der Dresdner Bühne unter Tiecks Leitung gedenken, ich würde von München und Eßlair, von Hamburg und der Schmidtschen Epoche, von Stuttgart, Braunschweig, von Immermann und seinem romantischen Experiment zu Düsseldorf, ich würde von der Königstädter Bühne und den Holtei'schen Lieder- und Volksspielen, von den Wiener Vorstadttheatern und ihren Dichtern und Komikern, von Bäuerle, Raimund, Nestroy, ich würde namentlich auch von dem musikalischen Drama, von der Oper und ihren verderblichen Uebergriffen zu sprechen haben....

Zu welchem Zwecke?! da doch das Resultat überall dasselbe, der

Refrain der nämliche sein müßte: dieser, daß der Glanz unserer Bühne erloschen, die Kraft unserer dramatischen Kunst gebrochen ist!

Ja, sie ist gebrochen: und kein einzelnes Ereigniß, kein Intendantenwechsel, keine Berufung dieses oder jenes Schauspielers, keine Verwerfung oder Annahme eines einzelnen Stückes kann dem deutschen Theater helfen, sondern (und damit am Schluß meiner Vorlesungen lenke ich zurück zu dem Satze, den ich an die Spitze derselben stellte und an dem ich Sie, wie an einem sichern Faden, durch das Labyrinth unserer Theaterzustände zu führen versucht habe) nur eine Erneuerung unseres Lebens selbst kann auch unsre Bühne erneuern! Schon sehen Sie die leisen Anfänge erwachenden politischen Bewußtseins, die seit vier, fünf Jahren die Herzen unseres Volkes durchzittern, von den Anfängen einer neuen dramatischen Dichtung begleitet; das Volk, zurückkehrend zu sich selbst, fängt auch wieder an Interesse zu finden an seinem Theater; die Bühne wird wieder eine Macht, sie wird ein Vorkämpfer der Freiheit und der nationalen Bewegung; es giebt schon wieder Stücke, welche die Nation mit Liebe empfängt und die die Fürsten verbieten. Derselbe Strom geistiger Bewegung, der die Erstarrung unseres öffentlichen Lebens zu lösen verspricht, berührt auch schon in munterm Wellenschlage die Welt des Theaters; auch hier sind wir schon wenigstens so weit wieder, daß wir das Rechte, das Nothwendige wissen und verlangen. — Beiden, Geschichte und Literatur, Bühne und Leben, ist Ein Ziel, Ein Weg gewiesen, beide haben eine Aufgabe zu lösen, einen Feind zu bekämpfen: Staat wie Theater, wenn sie jemals wirklich gedeihen sollen, haben sich zuerst und vor Allem von der Vormundschaft der Fürsten zu befreien. Unsere Geschichte muß aufhören eine Hofgeschichte, unsere Theater müssen aufhören Hoftheater zu sein; beide müssen wiedergegeben werden, dem sie ursprünglich gehören, das sie genährt hat mit seinem wärmsten Blute, seinen edelsten Kräften: dem Volke. — Sind beide auch noch schwach, die Anfänge unsers politischen Lebens sowohl, wie die unsrer wiedererwachenden dramatischen Kunst, mehr guter Wille, als wirkliche Leistung, was thut es? Es sind eben Anfänge, es sind Keime, welche reifen werden, reifen müssen, sobald nur wir selbst nicht müde werden, der größeren Zukunft auch mit kleinen Anfängen bereitwillig vorzuarbeiten.

Möge sie denn bald aufgehen, die köstliche, die Sonne der Erfüllung, der Morgen unsrer Freiheit!

Anmerkungen.

Zu pag. 370.: Iffland. Wenige deutsche Schauspieler haben das Glück gehabt, schon bei Lebzeiten der Gegenstand so sorgfältiger dramaturgischer Abhandlungen zu werden und ihre künstlerischen Leistungen von den bedeutendsten Zeitgenossen so gründlich charakterisirt zu sehen, wie Iffland; über keinen daher auch existirt eine so reiche, so werthvolle dramaturgische Literatur, wie eben über ihn. Den Anfang, so viel uns bekannt, machte K. A. Böttiger's „Entwickelung des Iffland'schen Spiels in vierzehn Darstellungen auf dem Weimarischen Hoftheater im Aprilmonath 1796," Leipz. 1796 (als Graf Wodmar in Gemmingens Hausvater, Czar Peter in den Strelitzen, Rechtler im Iffland'schen Scheinverdienst, alter Dallner in Dienstpflicht, Lieutenant Wallner in Stille Wasser sind tief, Treumund in der ehelichen Probe von v. Dalberg, Posert im Spieler, Hofrath Reinhold in den Hagestolzen, Commissär Walmann in der Aussteuer, Oberpriester in der Sonnenjungfrau, Franz Moor, Licentiat Werner im Herbsttag, und — — Egmont); sie ist, mit Johannes Schulze's Aufsatz „über Iffland's Spiel auf dem Weimarischen Hoftheater im Septbr. 1810" (als Graf im Puls von Babo, Längsalm im Wirrwar von Kotzebue, Lear, Kaufmann Herb im Cumberland'schen Amerikaner) und den jüngst erschienenen Erinnerungen von J. Funk (Bd. II, p. 1—179, wo u. A. folgende Ifflandische Rollen charakterisirt werden: Geiziger von Molière, Antonius in Kotzebue's Octavia, Shylok, Lorenz Stark, Wallenstein, Klappert im argwöhnischen Liebhaber, Amtshauptmann in Elise von Valberg, Wilhelm Tell, Bittermann in Menschenhaß und Reue, Abbé de l'Epée), noch immer das Bedeutendste dieser ganzen Literatur, wenigstens soweit dieselbe panegyrisch ist. Die Polemik ist bekanntlich hauptsächlich durch Tieck vertreten worden, besonders im Phantasus, im dritten Bande, auch in den dramaturg. Blättern. — So vielen und so völlig ausreichenden Beurtheilungen des Künstlers gegenüber, beschränken wir uns daher auf eine kurze Darstellung seines äußeren Lebens; die vorzüglichste Quelle dafür bietet, außer der Selbstbiographie, die jedoch nur bis zum Jahre 1796, bis zur Uebernahme der Berliner Bühne reicht, das eben genannte Funk'sche Buch. — Aug. Wilh. Iffland wurde 1759, der Sohn wohlhabender und angesehener Aeltern, zu Hannover geboren. Seine Theaterleidenschaft, genährt durch die zeitweilige Anwesenheit der Ackermann'schen, später der Seyler'schen Truppe, veranlaßte ihn im J. 1777 das Haus seiner Aeltern heimlich zu verlassen. Er ging nach Gotha, wo Eckhof damals an der Spitze der Bühne stand. Unter seiner Leitung, im Wetteifer mit Beil, Beck u. A. (s. o.), entwickelte er sich rasch zu einem glücklichen und gerngesehenen Darsteller im sogenannten Charakterfach. Schon 1783 wird er als ein „junger Mann von ungemein viel Talenten" gerühmt, „der im Fach der komischen Alten und Karikaturrollen sehr viel

leistet und der die Gabe besitzt, in verschiedenen Rollen den verstorbenen Eckhof aufs Genaueste zu kopiren": s. Gallerie von teutschen Schauspielern rc. Wien 1783, p. 116; vgl. den Reichardt'schen Theat. Kal. von 1779, wo auch sein Portrait. 1779, nach Auflösung des Gothaischen Hoftheaters ging er nach Mannheim, wo er bis 1796 als Regisseur und erster darstellender Künstler, wie auch als Schriftsteller, in zahlreichen und überall beliebten Theaterstücken, einen sehr reichen Wirkungskreis hatte. In demselben Jahre gastirte er in Weimar, dann in Berlin. Die Folge dieses letzteren Gastspiels war, daß man ihm die Direction des Nationaltheaters, die bis dahin, nach Engel's Abgang (1794) von einem Herrn von Warsing geführt worden war, übertrug In dieser Stellung, seit 1811 mit dem Titel eines Generaldirectors der kgl. Schauspiele, blieb er bis an seinen Tod, der am 22. Septbr. 1814 erfolgte. — Seine dramatischen Schriften erschienen zuerst gesammelt Leipzig 1798—1802, in sechzehn Bänden; eine zweite Sammlung erschien 1807, gleichfalls zu Leipzig. Auch der von ihm herausgegebene Theaterkalender verdient Beachtung: 1807 fgg.; s. o. p. 24. Vgl. Gervin. V, 542 fg.; auch Tieck in den dramaturg. Bl. I, 141 fg.

Zu pag. 379: Hoftheater zu Weimar. Es ist sehr zu bedauern, daß, so viel Enthüllungen über die Glanzepoche Weimar's die Zeit, in Biographien, Briefwechseln und Memoiren, allmälig auch gebracht hat, doch eine ausführliche und zusammenhängende Darstellung des Weimarischen Theaterlebens noch immer ausgeblieben ist. Noch sind Augenzeugen jener köstlichen Epoche vorhanden, Augenzeugen überdies, deren reiche Kenntniß, deren feiner Geschmack sie zu dieser Aufgabe vollkommen befähigt; möchten sie doch nicht säumen, dieses Denkmal zu errichten, ehe es auch für sie zu spät! Ueber Mangel an überliefertem Material, die eigenen Erinnerungen aufzufrischen und zu sammeln, können sie nicht klagen; im Gegentheil findet in den verschiedenen Briefwechseln, vor Allem dem Goethe-Schillerschen, sowie in Goethe's eigenen Werken, ferner in den Journalen jener Zeit, namentlich der Eleganten Zeitung und dem Leipziger Journal für Luxus und Moden, in Vogel's vortrefflichem Buch über „Goethe in amtlichen Beziehungen" (Jena, 1834), in den „Theaterbriefen" rc. von Dietmar, Berl. 1834 rc. sich ein Schatz zusammengehäuft, der nur der ordnenden, der belebenden Hand bedürfte. Vgl. auch die Skizze in Wachsmuth's Weimarischem Musenhof, zu Anfg. — Außer Goethe selbst verdient, besonders für die Zeit, ehe Schiller dazu trat, das heißt also bis gegen Ende der neunziger Jahre, Friedr. Hildebrand von Einsiedel (st. als Großherzgl. S. Weimarischer Geheimerath 1828) beachtet zu werden; seine (anonym erschienenen) „Grundlinien zu einer Theorie der Schauspielkunst. Nebst der Analyse einer komischen und tragischen Rolle, Fallstaff und Hamlet von Shakespeare", Leipz. 1797 enthalten einen Schatz feiner, praktischer Bemerkungen, und lassen interessante Blicke thun in die Art und Weise, wie das Weimarische Theater sich allmälig zu seiner Größe heranbildete. — Unter den Skeptikern, deren in der Vorlesung gedacht wird, ist eine der neuesten und zugleich der bedeutendsten Stimmen die von Holtei, in den Vierzig Jahren, Bd. V, p. 66: einem Buche, das überhaupt für unsere modernen Theaterzustände, in den zwanziger und dreißiger Jahren, eine höchst ergiebige Fundgrube ist. — Schließlich wenige flüchtige Notizen über die vornehmsten Künstler der Weimarischen Blüthezeit. — Graff (J. J. geb. 1769 zu Cöln) debütirte 1759 auf der Bühne seiner Vaterstadt, war dann

einige Jahre bei der Bossann'schen Gesellschaft, derselben, aus der sich späterhin (seit 1794) das Dessauische Hoftheater entwickelte: s. Wilhelm Köhler, Zur Geschichte des Dessauischen Hoftheaters, Dessau 1846: womit J. Funk im II. Bd. der Erinnerungen, in der Biographie L. Devrients, zu vergleichen. 1793 kam Graff nach Weimar, das er nicht wieder verließ. Graff war Heldenspieler; an seiner künstlerischen Ausbildung soll namentlich Schiller lebhaften Antheil genommen haben. Auch war Graff der erste Wallenstein der deutschen Bühne; vgl. Boas' Nachtr. zu Goethe, im dritten Band. — Oels (Karl) geb. um 1780 zu Berlin, seit 1803 Mitglied der Weimarischen Bühne; sein Max Piccolomini, Posa, Egmont, überhaupt alle jugendlich heroischen Rollen, in denen er seine reiche Naturbegabung: eine vorzügliche Gestalt, ein herrliches Organ, geltend machen konnte, werden als vortrefflich gepriesen. Er starb zu Weimar 1833. — Corona Schröter, geb. zu Warschau 1758, war Anfangs Sängerin; erst seit 1779, wo sie, noch unter Seyler, zur Weimarischen Bühne trat, ging sie zum recitirenden Drama, namentlich zu tragischen Rollen über, die sie mit einem seltenen Aufwand von Adel und Würde gegeben haben soll. Goethe's Iphigenie wurde durch sie zum ersten Mal auf die Bretter geführt und zwar in einer Vollendung, wie von Wenigen nach ihr. Sie starb bereits 1803. — Auch Caroline Jagemann, geb. zu Weimar um 1780, war ursprünglich Sängerin und zwar eine höchst vorzügliche; daneben jedoch, eine Schülerin Iffland's und Beck's, unter deren Augen sie 1795 zu Mannheim debütirt, zeichnete sie sich auch in den tragischen Rollen des recitirenden Drama's, als Cordelia &c. aus. Sie lebt, seit Längerem von der Bühne zurückgezogen, noch jetzt, als Frau von Heigendorf, in der Nähe von Weimar. — Ueber das Wolf'sche Ehepaar s. u. p. 405.

Zu pag. 386: Engel. Ueber Engel als Schriftsteller (er hat sich dem größeren Publikum, außer durch zahlreiche populärphilosophische Schriften, besonders durch den Familienroman Lorenz Stark, sowie durch einige zu ihrer Zeit sehr beliebte kleinere Stücke, der Edelknabe, der dankbare Sohn &c. bekannt gemacht) s. Gervinus V, 546 fgg. Seine Ernennung zum Theaterdirector verdankte er ohne Zweifel seinen „Ideen zur Mimik", 1785, in zwei Bänden: einem Werk, in denen die Menge feiner und richtiger Einzelnheiten die Dürftigkeit der zu Grunde liegenden Gesammtanschauung fast vergessen läßt. — Uebrigens war seine Direction nichts weniger als glücklich; weder dem Hofe noch dem Publikum noch auch den Schauspielern selbst vermochte er genug zu thun: weshalb er sein Amt bereits 1794 niederlegte. Vgl. die (allerdings sehr einseitig panegyrische) Charakteristik in Garlieb Merkel's „Skizzen aus meinem Erinnerungsbuche", Riga und Dorpat 1824, p. 307—334.

Ebendas.: das Unzelmann'sche Ehepaar, Czechtitzky, Fleck, Mattausch &c. Karl Wilh. Ferd. Unzelmann, geb. zu Braunschweig 1753, debütirte 1771 bei einer kleinen Truppe im Mecklenburgischen. Nachdem er sodann längere Zei bei der Döbbelin'schen Truppe gespielt, wurde er 1781 für die Dreyersche Unternehmung in Hamburg (Schütz, p. 501 fgg.) engagirt. 1783 ging er nach Berlin zurück, wo er von da an, mit Ausnahme weniger Jahre (1784—1788), in denen er der Großmann'schen Gesellschaft (s. o. p. 265) angehörte, beinahe noch volle vierzig Jahre thätig war. Selbst nach seiner Pensionirung (1823)

betrat er noch einige Male die Bühne. Er starb 1832. — Unzelmann wird als einer der genialsten Komiker gerühmt, welchen die deutsche Bühne jemals besessen; er durfte das Außerordentlichste, das Keckste wagen (und zwar er hat es reichlich gewagt), ohne zu beleidigen; selbst seine Unarten und Fehler, verklärt durch den Alles bewältigenden Humor, der in ihm wohnte, gewannen das Ansehn von Tugenden. — Ueber seine Frau, die geb. Flittner, spätere Bethmann s. u. — Czechtitzky (Karl) wurde 1759 zu Trautenau in Böhmen geboren. Er debütirte bei österreichischen Truppen. 1787, nachdem er bereits in Berlin, Königsberg rc. mit Beifall gespielt, gastirte er bei Schröder in Hamburg. Aus dieser Zeit ist ein Urtheil Meyer's, des Biographen Schröder's, über ihn bewahrt, Leb. Schröd. II, 27: „Ausgezeichnet durch körperliche und geistige Vorzüge, theaterfest, lebhaft, witzig, anständig, bekannt mit dem Ton der großen Welt, verständlich und mit einem sprechenden Auge, gab er kalten Rollen Bedeutsamkeit, wohlverhaltner Empfindung Ausdruck, und Bitterkeiten Beziehung.. Heimtückische, verstellte Charaktere bezeichnete Niemand sicherer und rascher als er, ohne den Mitschauspieler, der getäuscht scheinen mußte, in Verlegenheit zu setzen, oder dem Zuschauer räthselhaft zu bleiben. Auch seine Fröhlichkeit, selbst wenn sie lärmend ward, blieb ansteckend und gefällig. Aber sogar bei vorgeschrittener Bildung, und neben Mustern die ihm das Gegentheil empfehlen sollen, konnte er nicht über sich gewinnen, ersten Ausbrüchen der Heftigkeit Mäßigung zu gebieten, seine Geberden vor Entstellung, seine Declamation vor rhetorischem Geschrei zu bewahren; und noch weniger war er aufgelegt, irgend eine beklatschte Manier der Wahrheit aufzuopfern. Auch behielt seine Sprache einen Anklang Oesterreichischer Mundart." Hiermit ist Tieck im Phantasus, im dritten Bande p. 513 zu vergleichen. Er war demnächst in Berlin engagirt; doch schon 1795 verließ er die Bühne, angeblich um sich desto ungestörter seiner Leidenschaft für das Spiel, nicht das künstlerische, das Spiel der Bretter, sondern das Kartenspiel zu ergeben; also ein zweiter Borchers (s. o. p. 315). In dieser Misere ist er verschollen. — Franz Mattausch, geb. zu Prag 1767, betrat die Bühne zuerst 1784 zu Bayreuth. In Berlin trat er zuerst 1789 als Don Karlos auf, der auch in der Folge noch seine vorzüglichste Rolle geblieben sein soll. Später zeichnete er sich besonders in Iffland'schen Vätern u. dgl. aus. Man rühmt die Einfachheit und natürliche Kraft seines Spiels. Seit 1827 von der Bühne zurückgezogen, starb er 1833. — Neben diesen wären, wenn es hier auf Vollständigkeit des Einzelnen abgesehen sein könnte, die Frauen Baranius, Schick, beide vornämlich als Sängerinnen glänzend (vgl. Tieck im Phantasus III, 513), Ambrosch u. A. zu nennen. Diese Ausführlichkeit indessen muß den Specialgeschichten einzelner Bühnen überlassen bleiben.

Zu pag. 388: Fleck. Joh. Friedr. Ferd. Fleck wurde 1757 zu Breslau geboren. Sein erstes Debut hatte er in Leipzig, wo er sich namentlich Reinecke (s. o. p. 365) zum Muster nahm. 1779 wurde er Mitglied der Schröder'schen Gesellschaft zu Hamburg, bei welcher Gelegenheit Meyer im Leben Schröder's I, 316 fg. folgendes Bild von ihm entwirft: „Am 20. Mai trat Fleck, welcher bisher bei der Sächsischen Hofschauspielergesellschaft gestanden, als Gloster im König Lear auf. Die Natur hatte Geist und Körper an ihm reichlich ausgestattet. Er durfte sich ihr überlassen, und überließ sich ihr mit beispielloser Sicherheit. Er war bei seinen ersten Schritten auf der Bühne zu Hause, und benahm sich auch

so. Sein Auge funkelte, seine Stimme war tönend und herzergreifend, sein Körper athletisch gebildet. Die Tracht der Vorzeit stand ihm besser als neuere Staatskleider, innere unvergängliche Würde war ihm deutlicher aufgeprägt als äußerer erlernter Anstand. So hätte das Auge den Helden des Trauerspiels zu erblicken gewünscht Sein Götz, Otto, Carl Moor, Wallenstein, sind dem Kenner unvergeßlich. Drollige und treuherzige Alte des Lustspiels gelangen ihm nicht weniger. Der Oberförster in den Jägern, der geadelte Kaufmann, der Schulmeister im Geburstage, der Jude Baruch in Dienstpflicht, gehörten ihm eigenthümlich. In niedrigkomischen Rollen machte er die Schlesische Volkssprache glücklich geltend. Das Verzeichniß seiner glänzenden, trefflich durchgeführten, würde einen großen Raum einnehmen; und wollte man derer erwähnen, in denen er durch geistreiche, unvorhergesehene Züge überraschte, so würden vielleicht alle anzuführen sein. Er arbeitete nicht in Bruchstücken. Seine Darstellung war aus einem Guß, und bildete ein Ganzes; wenn gleich die Form nicht immer ausgefüllt, zuweilen gesprengt war. Er trieb keine Marktschreierei, heuchelte nicht was er nicht empfand, strebte keinem fremden Muster nach: aber bis zum Ueberströmen voll von seiner eignen Ansicht, konnte er die Fluth nicht immer bändigen die über die Ufer trat, oder den Geist zügeln, der sich einer bestimmten Fährte ergeben hatte. Willkommen war sein Anblick stets, war auch dann noch zu bewundern, wenn man ihm eine andere Richtung gewünscht hätte. Aber für eigentliches Muster konnte er nicht gelten. Wer sich an Kraft und Gluth mit ihm messen dürfte, verschmäht alle Nachahmung. Wem die Natur das Bewußtsein jener versagt, dem ruft sie zu, sich auch seiner Kühnheit zu enthalten." Von Hamburg ging er 1783 zu Döbbelin nach Berlin, wo er bis an seinen Tod (1801, den 20. Decbr.) blieb. Aus dieser Zeit sind Tieck's beredte Schilderungen. Einige Stellen aus dem Phantasus III, p. 507 fg. sind im Text der Vorlesung mitgetheilt; ich füge eine andere aus den Dramaturgischen Blättern bei, über Fleck's Auffassung shakespearischer Rollen, II, 46 fg. Es ist vom Lear die Rede: „Fleck hob auf eine wahrhaft wunderbare Weise den Humor heraus, ohne welchen Shakespeare keinen einzigen seiner tragischen Charaktere gelassen hat. Diese sonderbare Kühnheit, die den meisten Schauspielern abgeht, weil sie es ohne Beruf freilich nicht wagen dürfen, einen Anklang des Komischen mit dem Ernst zu verbinden, und selbst in die Töne der Verzweiflung und des tiefsten Schmerzes eine gewisse Kindlichkeit, Naivität, wunderlichen Widerspruch mit sich selbst, oder man nenne es, wie man wolle, hineinzuwerfen, dieses seltsame Talent war Fleck's Größe und ihm, ohne Anstrengung, das natürlichste. Es ist nicht zu beschreiben, was durch diese Gabe sein Macbeth in vielen Stellen, und eben so sein Othello, oder Lear gewannen. Alle jene sonderbaren Reden und Uebertreibungen, die ja auch oft genug die englische schwache Kritik angemerkt und bedauert hat, wurden durch Fleck's poetische Kraft eben so viele Schönheiten: das erschütterte eben, was manchen dürftig oder überflüssig schien, und dieser merkwürdige Mann hätte mit Sicherheit den ungefälschten, ganzen Text des großen Dichters brauchen und uns mehr, wie alle englischen Kommentatoren, jene Stellen erläutern können, die auch ein Garrick nicht beachtete, oder anstößig fand, der sich überhaupt, in seinen Umarbeitungen wenigstens, nicht als der Künstler zeigt, der seinen verehrten Bühnenvorfahr hinlänglich verstand." Ueber seinen Otto von Wittelsbach s. ebendaselbst I, 106, sowie namentlich über den Wallenstein, eine der letzten, aber auch der größten, der erstaunlichsten Rollen

dieses Künstlers: a. a. O. 100—102, womit J. Funk in den oben erwähnten Erinnerungen II, 129—139 zu vergleichen. — Alles zusammengenommen, stellt es sich aufs Unwiderleglichste heraus, daß Fleck von allen deutschen Schauspielern derjenige gewesen, welcher, ohne die Vielseitigkeit eines Eckhof oder Schröder zu besitzen, dennoch am Ersten verdient, diesen Unvergleichlichen zur Seite gesetzt zu werden, — der wahre Heros der deutschen Bühne.

Zu pag. 389: Die Unzelmann. Friederike Auguste Conradine, geb. Flittner, später verehlichte Bethmann. Sie war 1760 zu Gotha geboren. Ihre erste künstlerische Erziehung erhielt sie durch den öfters erwähnten Großmann, mit dem, nach dem Tode ihres Vaters, ihre Mutter sich in zweiter Ehe vermählt hatte. 1777 betrat sie die Bühne, Anfangs als Sängerin, bald auch als Schauspielerin, besonders in naiven und komischen Rollen; später ging sie auch zu tragischen Darstellungen über und auch in diesem Fach mit dem glücklichsten Erfolg: wie es denn überhaupt, nächst der Hensel, wohl selten eine Schauspielerin gegeben, die ein so reiches, so mannigfaches Repertoire so glorreich beherrscht hat. 1803 von Unzelmann geschieden, verheirathete sie sich mit dem Schauspieler, nachherigen Schauspiel-Director Bethmann. Sie starb als Mitglied der Berliner Bühne, der sie seit 1788 angehörte, im J. 1815. Einige sehr interessante Briefe von ihr finden sich in dem kürzlich erschienenen „Krieg, Literatur, Theater" (von Dorow) abgedruckt. — Neben der Bethmann mag hier in zwei Worten gleich noch zweier Künstlerinnen aus der nachfolgenden Zeit gedacht werden, denen dieser Platz sowohl durch ihr Talent wie ihren Ruhm gesichert wird: Frau Hendel-Schütz und Frau Schröder, beide (so viel dem Verf. bekannt) noch am Leben, beide der Bühne seit Langem entfremdet, beide berühmt genug, als daß nicht ihr bloßer Name jede ausführlichere Notiz an dieser Stelle ersetzen sollte.

Zu pag. 397: Das Wolf'sche Ehepaar. Pius Alex. Wolf, geb. zu Augsburg 1784, kam 1804 zum Weimarischen Theater, wo er, von Goethe mit Vorliebe gebildet, bald in den ersten Rollen der tragischen Bühne, als Hamlet, Orest, Posa, Max rc. glänzte. 1816, zu Anfang der Brühl'schen Intendanz, folgte er einem Rufe nach Berlin, wo er bis an seinen nur allzufrühen Tod (1828) eine Hauptstütze der Bühne, der wahre Träger jener von Weimar her verpflanzten idealen Richtung war. — Ihm würdig zur Seite, in derselben Schule gebildet, wetteifernd mit ihm in dem reinen, großen Stile der Darstellung, stand seine Gattin, Amalie geb. Macolmi, früher verehelichte Becker, geb. zu Weimar 1774. Was sie in allen ersten Rollen der höheren Tragödie, in allen edlen und idealen Charakteren, als Iphigenie, Clärchen, Maria Stuart rc., sodann in späteren Jahren in Rollen strengen Stils (Elisabeth in Maria Stuart rc.) sowie in Mutterrollen leistete, wird noch heut von dem gerührten Zuschauer in dankbarem Gedächtniß bewahrt. Seit einigen Jahren von der Bühne zurückgezogen, erfreut sie sich, im Wiederschein wohlverdienten und unverwelklichen Ruhmes, eines so glücklichen wie ehrwürdigen Alters.

Ebendas.: Devrient. Ludwig Devrient, geb. zu Berlin 1784, debutirte 1802 unter dem Namen Herzfeld bei einer kleinen vagabondirenden Truppe in Sachsen. 1805 kam er zur Bethmann'schen Gesellschaft nach Dessau, von wo er 1809 nach

Breslau ging. Hier fing sein Ruhm an sich zu entwickeln, ja vielleicht war diese Breslauer seine vollendetste, seine reifste Epoche. 1815 kam er nach Berlin, wo er 1832 am 30. Decbr. starb. Auch Devrient entbehrt noch des literarischen Denkmals, das ihm, dem Genossen Eckhoffs, Schröders, Flecks, gebührt. Auch hier ist das Material dazu reichlich vorhanden, in den Funk'schen Erinnerungen II, 217—285, in der Lewald'schen Theaterrevue Jahrg. II., in Rellstab's Blumen- und Aehrenlese II, 307 fgg. 2c. Und in wie Vieler Augen, in wie Vieler Herzen lebt nicht noch der unergründliche, dämonische Zauber seines Spiels? Möchte sich dann doch auch hier recht bald die Hand finden, die die zerstreuten Blätter zum Kranze windet, bevor der Sturm der Zeit die einzelnen verweht. — Lemm (Fr. Wilh. geb. zu Berlin 1782) trat zuerst auf der Bühne seiner Vaterstadt auf, der er auch während seiner ganzen künstlerischen Laufbahn angehörte, ohne Unterbrechung, bis an seinen Tod (1837). Lemm hatte sich in der Wolf'schen Richtung gebildet; seine Darstellungen (er excellirte besonders in hochtragischen Rollen) waren immer verständig, immer sorgsam, immer von künstlerischem Ernst getragen. Er war vielleicht nur ein mäßiges Genie: aber dafür hatte er auch das Genie der Mäßigung; wie Andere durch Leidenschaft und starke Empfindung, so war Lemm groß durch seine Gemessenheit, seine Würde, das feine und sorgsame Ebenmaß, die eigenthümliche keusche Grazie, die seine Darstellungen umschwebte. In Rollen, wo diese Eigenschaften ausreichten oder wo sie doch wenigstens den Mangel anderer verdecken konnten, war Lemm unübertrefflich; so sein Kaufmann von Venedig, sein Antonio im Tasso 2c. — Ueber Seydelmann genügt es, auf das Rötscher'sche Buch, sowie in Betreff Eßlair's (geb. 1772, st. 1844) auf Tieck's dramaturg. Blätter I, 86—104 zu verweisen.

Gedruckt bei den Gebr. Unger in Berlin.

Verbesserungen.

p. 4 Z. 14 v. u. für Messias der Idee lies Messias der Welt.

p. 38 Z. 21 v. u. für Flach lies Slach.

p. 72 Z. 20 v. o. für maginum lies imaginum.

p. 223 in der Inhaltsanzeige sind die Worte: Gottsched's Sammlungen zur Theatergeschichte, wegzustreichen.



